



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

## **"Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht!" : der literarische Blick auf Alpen, Tatra und Kaukasus**

Edited by: Frölicher, Gianna ; Gerber, Malgorzata ; Sasse, Sylvia ; Seiler, Nina

**Abstract:** Die Berge stehen in der Geschichte der ästhetischen Wahrnehmung für völlig konträre Konzepte: für die Ermöglichung und die Verhinderung des Sehens, für maximalen Enthusiasmus und völlige Gleichgültigkeit sowie für Modernität und Rückständigkeit. Das Buch versammelt achtzehn essayistische und literarische Beiträge, die sich mit dem Sehen auf und von den Alpen, der Tatra oder dem Kaukasus beschäftigen.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-125395>

Edited Scientific Work

Published Version

Originally published at:

"Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht!" : der literarische Blick auf Alpen, Tatra und Kaukasus. Edited by: Frölicher, Gianna; Gerber, Malgorzata; Sasse, Sylvia; Seiler, Nina (2016). Zürich: Edition Schublade.

Gianna Frölicher, Małgorzata Gerber, Sylvia Sasse und Nina Seiler (Hg.)

**»Dieser  
Mont Blanc  
verdeckt doch  
die ganze  
Aussicht!«**

**Der literarische Blick auf  
Alpen, Tatra und Kaukasus**

Mit Collagen von **Nastasia Louveau**

Aus dem Polnischen übersetzt von **Nina Seiler**

Aus dem Russischen übersetzt von **Olga Bronnikowa**

Edition Schublade Zürich 2016



Für **German Ritz**  
zum 65. Geburtstag





Gianna Frölicher Sylvia Sasse	7	Vorwort
Stefan Chwin	18	Szwajcaria / Schweiz
Sandro Zanetti	43	Literarische Gratwanderungen. Von Petrarcas Gipfelgefühl zu Jelineks Alpenpanik
Peter Brang	57	Das Wallis als poetisches Gefilde in polnischen Gedichten
Anne Krier	83	Berge des Begehrens. Karamzins russischer Reisender zwischen Rheinfall und Jungfrau
Małgorzata Gerber	99	Gedanken einiger Polen am Mont Blanc
Thomas Grob	121	Vom Mont Blanc in die Steppe. Antoni Malczewski, die aufgeklärten Berge und die romantische Ebene
Alfrun Kliems	147	»Söhne der Tatra«. Slawisches Sehnen und tragische Abstürze: Der slowakische Fall
Rolf Fieguth	163	Drei Gedichte von Julian Przyboś
Przemysław Czapliński	171	Die Faltung der Berge. Zwei Schelmenabstiege
Jens Herlth	191	»Mensch und Ski – ein rasendes Geschoss«: Moderne, Sport und Medienwechsel bei Rafał Malczewski
Nina Seiler	207	Gipfeltreffen. Polens bergiges Fenster zur Welt
Tatjana Hofmann	223	Svanetien in die Schweiz verwandeln. Tret'jakovs Reise durch den Kaukasus
Sylvia Sasse	239	Schneesturm im Gebirge: das Hans Castorp-Syndrom
Grażyna Borkowska	255	<i>Choucas</i> . Zofia Nałkowskas Schweizroman
Inga Iwasiów	275	Ein Wochenende in den Bergen
Boris Previšić	289	Am Berg der Deutungen. Vier Annäherungen an den Gotthard
Ilma Rakusa	305	Bondo – Mein alpiner Süden
Alexander Markin	308	Мои горы / Meine Berge



## Vorwort

Als die Zürcher Protestbewegung 1980 mit dem Slogan »Nieder mit den Alpen. Freie Sicht aufs Mittelmeer!« für eine Schweiz demonstrierte, deren Horizont nicht durch die Berge verstellt wird, waren sie mit ihrer Gebirgsabneigung nicht die ersten. Schon als Nikolaj Gogol' den Herbst 1836 am Genfersee verbrachte, zeigte er sich nüchtern, wenn es darum ging, den Blick vom Gipfel zu beschreiben: »Vor uns Schnee, unter uns Schnee, Schnee um uns herum, und unten keine Erde: Stattdessen sieht man nur ein paar Reihen Wolken...«<sup>1</sup> Auch als der junge Lev Tolstoj 1857 durch die Schweiz reiste, wunderte er sich auf der Rigi über die Bergbegeisterung der Engländer und notierte in sein Tagebuch: »Merkwürdige Felsen. Alpen. Ich wurde wütend. [...] Scheußliche blödsinnige Aussicht. [...] Dieselbe blödsinnige Aussicht auf die Natur und die Leute.«<sup>2</sup> Auch die polnische Dichterin Kazimiera Iłakowiczówna, die erstmals 1906 in die Genferseeregion reiste, konnten die Berge nicht begeistern. Über den Mont Blanc schrieb sie, er ekle sie nur an, denn: »Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht!«, und sie fügte hinzu: »Diese ganze Schweiz mit ihren Gipfeln, denen man nicht entkommen kann, und sie zu erreichen – was für eine Anstrengung...«<sup>3</sup>

Während die Bergkritik der Schweizer Jugendlichen um 1980 politisch motiviert war, handelt es sich bei Gogol', Tolstoj und Iłakowiczówna jedoch eher um eine ästhetische Kritik. Alle drei reagierten nicht primär auf die Berge, sondern auf die Ästhetisierung des Sehens im Gebirge. Sie richteten sich gegen eine aufklärerisch-erhabene und romantische Verklärung der Sicht auf und Aussicht von den Bergen.

Im Gegensatz dazu hatte Nikolaj Karamzin während seiner Schweizreise von 1789 bis 1790 den Blick auf die ersehnten Alpen als eine langsame Entkleidung der Berge inszeniert.<sup>4</sup> Karamzin konnte es kaum erwarten, den Wolkenschleier der Alpen, denen er sich kontinuierlich auf seiner Route von Basel aus näherte, zu lüften, um schließlich – vom Anblick der Berge emotional bewegt – in Begeisterung auszubrechen. Während Karamzin die Berge immerhin mit eigenen Augen sah, saß Kant zur gleichen Zeit in Königsberg und philosophierte über den visuellen Affekt beim »Anblicke himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer«<sup>5</sup>. Dass sich ausgerechnet ein aus der bloßen Vorstellung entwickeltes Konzept des Erhabenen gegen die sinnliche Erfahrung der Anschauung durchsetzte und diese quasi ersetzte, ist eine komische Pointe der frühen ästhetischen Gebirgskonzepte.

Verstärkt wird die Vorstellung Kants schließlich durch jene reisenden Schriftsteller, die wie Karamzin ihre Erlebnisse nach der Lektüre von Kant entweder im Nachhinein noch umschreiben, oder durch jene, die die Gipfel tatsächlich besteigen und die Empfindung von Erhabenheit wahr werden lassen. Der Dichter Antoni Młczyński (1793–1826) beispielsweise schloss sich 1818 einer wissenschaftlichen Expedition an und bezwang als erster Pole den Mont Blanc. In seiner Verserzählung *Maria* (1825) pries er die Aussicht vom höchsten Berg der Alpen als absolute, göttliche Naturerfahrung. Mit Młczyński verschiebt sich die Perspektive: Das reisende Subjekt blickt nicht mehr auf den dem Himmel und der Schöpfung nahestehenden, unerreichbaren Gipfel, sondern übernimmt gleichsam selbst die Sicht des göttlichen Schöpfers.<sup>6</sup>

In der Geschichte des Sehens und der Sicht als eine der zentralen ästhetischen Kategorien wird der Bergtext zum Austragungsort extrem gegensätzlicher Positionen. Entweder verstellt der Berg die Sicht, behindert das Sehen, oder er ist der Ort der besten, allumfassenden, ja fast göttlichen Perspektive, aber das auch nur, wenn – wie von Gogol' eingeworfen – das Wetter mitspielt. Verbunden mit diesen gegensätzlichen Positionen sind unterschiedliche Auffassungen von Literatur: Literatur als »neues Sehen«, als ein Sehen, das sich vom aufklärerischen Diskurs bis hin zum verfremdenden Sehen der formalen Schule interpretieren lässt. Und Literatur als bewusste Blindheit, als Literatur, der es egal ist, was sich vor die Augen schiebt, weil sie ohnehin aus der Einbildungskraft, aus einem inneren Sehen heraus entsteht. An den Bergtexten

lässt sich dieser Sehstreit stets erkennen. Mit ihm verbunden sind ganz unterschiedliche, andere Momente, die sich ästhetisch und politisch lesen lassen. Zum einen ist das Sehen an die Kontingenz gebunden (die Sicht und das Sehen sind nicht voraussehbar), zum anderen an die historische Sicht, die sich gewissermaßen nicht mehr wegsehen lässt; der Berg wird durch die Literatur selbst geformt und beschrieben, die Texte arbeiten an einem, wie Bachtin sagen würde, Gattungsgedächtnis von Bergtexten als Texten über Perspektive, Sehen, Anschauung und Vorstellung. Als Bachtin Goethes *Italienische Reise* las, faszinierte ihn gerade Goethes Insistieren auf Bewegung: »Auf dem flachen Lande empfängt man gutes und böses Wetter, wenn es schon fertig geworden, im Gebirge ist man gegenwärtig, wenn es entsteht.«<sup>7</sup> Goethe habe gerade in den Bergen, die für gewöhnlich ein Zeichen der Statik seien, eine Bewegung, ein Pulsieren gespürt, das die Atmosphäre verändere.<sup>8</sup> Es handle sich also nicht um die Bewegungen der Atmosphäre vor einem unbeweglichen Hintergrund, sondern es sei der Hintergrund selbst, der Bewegung verursacht. Bachtin erklärt Goethes ästhetisches Sehen (*videnie*) chronotopisch, denn dieser habe die Fähigkeit, die Zeit im Raum zu sehen und so den Raum der Berge stets als vorläufigen, unfertigen zu betrachten.

Das Sehen erschöpft sich allerdings nicht in der ästhetischen Sicht und der narrativen Beseitigung von Perspektive, sondern impliziert immer auch ein Sehen »als«, eine Projektion kultureller Werte und Phantasmen auf die Bergwelt. Diese Projektionen finden innerhalb von Regionen und Kulturen statt, verlaufen aber auch transnational. Im vorliegenden Band kann man sehr gut nachverfolgen, wie sich reisende polnische und russische Dichter die Alpen zu ganz unterschiedlichen Zeiten aneigneten, sie mystifizierten, mit Bedeutungen versahen oder sich ironisch gegen die Bergbegeisterung wandten. Ablehnung und Begeisterung haben immer mit ästhetischen und mit kulturellen Debatten gleichzeitig zu tun. Interessant ist hierbei, dass die russischen Romantiker den Kaukasus, die polnischen Romantiker aber die Alpen ästhetisch und real eroberten. So dienen die Alpen dazu, eigene nationale Narrative zu kommentieren. Während z.B. der Kaukasus für das eigene exotische Andere steht, können die Alpen zum Gradmesser des tatsächlich Anderen (Russland) und gleichzeitig Verbindenden (Polen) werden.

In den vorliegenden Texten kann man eine ganze Reihe von Bedeutungen entdecken, die den Schweizer Bergen immer wieder zugeschrieben

worden sind: die Schweizer Berge als touristischer Raum, als Raum für Emigration und Rückzug und als internationales Sanatorium. Allein diese drei Zuschreibungen arbeiten mit Semantiken, die gegensätzlicher nicht sein können, sie pendeln zwischen Morbidität (Sanatorium) und Vitalität (Alpinismus), Befreiung und neuer Isolation (Exil). Sowohl Thomas Mann und Zofia Nałkowska als auch die Gruppe Medizinische Hermeneutik entwerfen Sanatoriumsfiktionen, die das Sanatorium zu einem diskursiven Ort bei Mann, einem kleinen Völkerbund bei Nałkowska<sup>9</sup> und zu einer diskursiven Poliklinik bei den Medizinischen Hermeneuten machen. Letztere, die Medhermeneuten, verbinden die Idee der Heilung und der Therapie auch wieder mit dem Sehen. Sie beziehen sich auf den legendären Skiausflug von Hans Castorp aus Manns *Zauberberg* und interpretieren diesen als Urszene des Literarischen. Weil Hans Castorp nichts sieht, weil um ihn herum nur »wattiges Nichts«<sup>10</sup> ist, beginnt seine Einbildungskraft zu arbeiten und endet in einer phantastischen Halluzination.<sup>11</sup>

Hinzu kommt, dass Berge sowohl topographisches Hindernis, »natürliche« Grenze, aber auch ein Raum für Durchlässigkeit sein können – durch Tunnel und Schmugglerpfade. Dass diese Durchlässigkeit auch zu einem neuen, paradoxen touristischen Seherlebnis führt, zeigt der Bau des Gotthard-Basis-Tunnels, der 2016 vollendet werden soll. Durch ihn wird zwar der Transit zur anderen Seite der Alpen ermöglicht, die Sicht auf die Berge aber gerade verunmöglicht. Die Alpen, und damit auch die Schweiz als Transit-Land, werden zu einem *non-lieu*,<sup>12</sup> gerade aus dem Innern sind sie unsichtbar, werden *durch*-, aber nicht mehr *erfahren*. Die Tunnelperspektive kann sich nur auf das Ende des Tunnels richten; das Licht auf der anderen Seite des durchbohrten Berges, der Ausgang aus dem Tunnel ist der einzig wahrnehmbare Fluchtpunkt.

Im Gegensatz dazu zeigt sich in den Schweizer militärischen Reduitplänen mit ihren unterirdischen Festungsanlagen der Wunsch, in den Bergen eine hermetisch abgeschlossene Welt zu errichten, die sich im Inneren des Berges, geschützt vor dem Blick des Feindes, verbirgt. Das verborgene Berginnere wird zum politisch Imaginären der Schweiz, zur Heterotopie einer in sich geschlossenen, nach eigenen Prinzipien geordneten Welt. Das Reduit war gleichzeitig ein metonymisches Modell für die Schweiz als Nation. Der Berg, die »natürliche« Grenze, umschließt diese Nation gänzlich und schützt sie. Die Assoziation mit dem Mutterleib,

der Berg als ideale Verkörperung einer weiblichen schützenden Mutterfigur, liegt dabei nicht fern.

Dass nicht nur die durch militärische Verteidigungsanlagen durchbohrten Alpen Phantasien von nationalen Mutterfiguren anstoßen können, zeigt die Mythologisierung der Tatra, die in der slowakischen Literatur des 19. Jahrhunderts als Mutterfigur der im Entstehen begriffenen slowakischen Nation gesehen wurde. In den Nationalmythen des 19. Jahrhunderts beschützt die ›Mutter Tatra‹ die (Männer-)Gemeinschaften, die die Nation aufbauen, gleichzeitig wird sie von dem männlich konnotierten Bund beschützt.<sup>13</sup>

Das Gebirge der Tatra wurde auch von polnischer Seite als mythischer Ort der Nationsbildung vereinnahmt. Besonders die Górale, also die Bergbewohner der polnischen Tatra, wurden von Schriftstellern und Ethnographen der späten *Młoda Polska* (Junges Polen) des ausgehenden 19. Jahrhunderts als die noch ›wahren‹ und ›reinen‹ Polen mythologisiert. Die Berge fungierten in der Imagination der städtischen Intellektuellen als Schutz der hier noch in ihrer ›ursprünglichen‹ Form vorzufindenden Kultur, die noch nicht durch fremde Einflüsse ›verunreinigt‹ worden war – gerade weil den Bergbewohnern die Sicht auf die fortgeschrittene Industrialisierung der Städte fehlte. Es kam zu einer Erfindung der Góralenkultur, bei der die kolonialistische Perspektive der Intellektuellen – eine Perspektive, die stets nur in eine Richtung geht, eine starre Hierarchie bewahrend von Sehendem und demjenigen, der gesehen wird – den Bergbewohnern merkwürdige Rollen eines ›Volkstheaters‹ zuwies: Damit die durch die Mythologisierung angezogenen Touristen, die sich das ›ursprüngliche Polentum‹ ansehen wollten, nicht fernblieben, schlüpfen die Bergler in die in den Texten zu- und festgeschriebenen Rollen: So wie sie imaginiert wurden, sahen die Górale bald tatsächlich aus.<sup>14</sup>

Doch nicht nur in der polnischen Imagination werden die Bergbewohner zum Sinnbild für die ursprüngliche ›Kultur‹ stilisiert. Auch Schriftsteller wie Sergej Tret'jakov, der in sowjetischem Auftrag den Kaukasus bereiste, schrieben die bereits von den romantischen Schriftstellern angestoßene Imagination des kaukasischen ›Bergvolkes‹ der Swanen als des archaischen, ursprünglichen Volkes weiter. Dabei wollte Tret'jakov mit seinen Reportagen die ursprüngliche ›Kultur‹ nicht etwa bewahren und schützen, sondern sie im Gegenteil um- und überschreiben.<sup>15</sup> Die Vertikale der Berge wird durch die zivilisatorische



Vertikale, die neue architektonische Infrastruktur noch übertroffen. Als das Wilde und Fremde fungierte im sowjetischen Imaginären fortan nicht mehr das Andere, also das Bergvolk, sondern die vorsowjetische Vergangenheit. Aber nicht nur die sowjetische Industrialisierung, sondern auch der Alpinismus ermöglichten ein typisches Narrativ der Moderne und der Populärkultur im 20. Jahrhundert. Will man versuchen, dieses Narrativ zu beschreiben, dann wird es vor allem durch Abenteuer, Tourismus, Freizeit und Sport im Unterschied zum erhabenen Natur- und Selbsterlebnis des 19. Jahrhunderts bestimmt. Die Bergwelt der Tatra in den Erzählungen von Rafał Malczewski z.B. erscheint als eine gut erschlossene, strahlend schöne Komplementärwelt zur Stadt, in der die Berge nicht nur das automatisierte Leben des Städters mit neuem Risiko füllen, sondern sich auch als Kulisse für neue Techniken des Schreibens und Filmens eignen: Sportjournalismus, spektakuläre Aufnahmen beim Tatra-Rennen oder Skilaufen.<sup>16</sup>

Im 20. Jahrhundert wurde nicht nur im politischen Protest der Zürcher Jugend, sondern auch in der Literatur und Kunst der Berg bzw. das Gebirge immer mehr als Bühne für Kitsch und als Schauplatz für Engstirnigkeit und totalitäre Phantasien diskreditiert. Am radikalsten geschieht dies sicherlich bei Christian Kracht und Elfriede Jelinek. Bei Kracht findet die kommunistische Revolution 1917 in der Schweiz statt, und ihr Machtzentrum richtet sie nicht auf dem Berg, sondern im Berg ein, sodass das Reduit zur Antiutopie der Schweiz gerät.<sup>17</sup> Und auch Elfriede Jelinek rechnet in ihrem Dramentext *In den Alpen* (2002) provokativ mit der Bergidylle als Sehnsuchtsort in der Literatur ab. Nicht nur wird die Gesellschaft entlarvt, die die Berge als Produkt verkauft, das zusammen mit Wellness und Sport »genossen« wird. Jelinek mischt auch ganz unterschiedliche, sich gegenseitig widersprechende Stimmen und macht das Gebirge dabei nicht einfach zu einer Projektionsfläche, sondern zu einem sich selbst vervielfältigenden Echoraum von Zuschreibungen, Vorurteilen und Klischees.<sup>18</sup>

Es wird also Zeit, den Gebirgtext, gerade auch den das Gebirge verhöhnenden, als Schauplatz ästhetischer Epistemologie und Theoriebildung zu rehabilitieren. Wir sehen Gebirgstexte als philosophische und poetologische Experimentierfelder: Sie führen auf Gipfel, in Abgründe und auf Irrwege, sie sind ein Bild des verschlungenen und riskanten Lebensweges, dem sie ein topographisches Pendant zur Seite stellen.

Sie bilden Modelle für das Literarische, sind Schauplätze von Handlungen, Orte des Phantasmas oder der erhabenen Anschauung, bilden einen Echoraum für Sprache. Sie sind Teil von Atmosphären, verändern und verfremden die Wahrnehmung durch Höhe, Nebel oder Whiteout, ermöglichen und verstellen die Sicht. Sie geben aber auch Auskunft über Projektionen und Semantiken, die Kulturen und Nationen für ihre eigenen oder für fremde Gebirge entwickelt haben.

Gianna Frölicher, Sylvia Sasse  
Zürich im Mai 2016

An der Fertigstellung des Buches  
waren viele Personen beteiligt, bei denen wir  
uns an dieser Stelle sehr herzlich bedanken möchten:  
Olga Bronnikowa, Sandra Frimmel, Esther Füllemann,  
Anne Krier, Olga Martin und Matthias Meindl.

- 1 Gogol', Nikolaj, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. Tom XI: *Perepiska 1835–1841*. Moskva-Kiev 2009, 75f.: »Перед вами снега, над вами снега, вокруг вас снега, внизу земли [нет], вы видите вместо нее в несколько рядов облака.« Übers. der Verf.
- 2 Tolstoj, Lev, *Polnoe sobranie sočinenij* Tom 47: *Serija vtoraja dnevniki*, Moskva 1949, 141: »Странныя скалы. Альпы. Я разозлился. [...] Отвратительный глупый вид. [...] Тот же глупый вид на природу и на людей.« Übers. der Verf.
- 3 Iłakowiczówna, Kazimiera, *Szczęśliwy traf. Trazymeński zając*, Kraków 1975, 123: »[...] mierzi mnie tylko [...]. Ten Mont Blanc przecie tylko zasłania cały widok! [...] Ta cała Szwajcaria ze swymi szczytami, od których niepodobna uciec, a na które dostać się – cóż za wysiłek...«
- 4 Vgl. Krier, Anne, »Berge des Begehrens. Karamzins russischer Reisender zwischen Rheinfall und Jungfrau«, in diesem Band, 83.
- 5 Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft* (1790), in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 10, hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1956, 164–207 (§§ 23–29).
- 6 Vgl. Gerber, Małgorzata, »Gedanken einiger Polen am Mont Blanc«, in diesem Band, 101. Vgl. ebenfalls in diesem Band: Grob, Thomas, »Vom Mont Blanc in die Steppe. Antoni Malczewski, die aufgeklärten Berge und die romantische Ebene«, 121–145, und Brang, Peter »Das Wallis als poetisches Gefilde in polnischen Gedichten«, 57–81.
- 7 Goethe, Johann Wolfgang, »Italienische Reise. Auch ich in Arkadien!«, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Band XI, hg. von Erich Trunz, 13. durchgesehene Auflage, München 1994, 17.
- 8 Bachtin, Michail, »Roman vozpitanija i ego značenie v istorii realizma« [1936–38], in: ders., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979, 199–249, hier 222.
- 9 Vgl. Borkowska, Grażyna »Choucas. Zofia Nałkowskas Schweizroman«, in diesem Band, 260.
- 10 Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Leipzig, Weimar 1987, 621.
- 11 Vgl. Sasse, Sylvia, »Schneesturm im Gebirge: das Hans Castorp-Syndrom«, in diesem Band, 246.
- 12 Vgl. Previšić, Boris, »Am Berg der Deutungen. Vier Annäherungen an den Gotthard«, in diesem Band, 300.
- 13 Vgl. Kliems, Alfrun, »Söhne der Tatra. Slawisches Sehnen und tragische Abstürze: Der slowakische Fall«, in diesem Band, 152.
- 14 Vgl. Czaplinski, Przemysław, »Die Faltung der Berge. Zwei Schelmenabstiege«, in diesem Band, 171–189.
- 15 Vgl. Hofmann, Tatjana, »Svanetien in die Schweiz verwandeln. Sergej Treťjakovs Reisen durch den Kaukasus«, in diesem Band, 223–237.
- 16 Vgl. Herlth, Jens, »Mensch und Ski – ein rasendes Geschoss: Moderne, Sport und Medienwechsel bei Rafał Malczewski«, in diesem Band, 191–205.
- 17 Kracht, Christian, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, München 2010, 98.
- 18 Vgl. Zanetti, Sandro, »Literarische Gratwanderungen. Von Petrarcas Gipfelgefühl zu Jelineks Alpenpanik«, in diesem Band, 43–55.






# Merkwürdige Felsen





A black and white photograph of a mountainous landscape. In the foreground, there are dark, jagged rock formations. In the background, there are snow-covered mountain peaks and ridges. The sky is overcast. Handwritten text in a cursive script is overlaid on the image.

Alpen.  
Ich wurde  
wütend.

Scheussliche  
blödsinnige  
Aussicht.



Stefan Chwin

## Szwajcaria

Szwajcarię pierwszy raz w życiu zobaczyłem we Friedrichshafen, gdy któreś soboty wyszedłem wczesną porą z hotelu, w którym zanocowaliśmy podczas naszego tournée po Niemczech i po przejściu dwóch ulic trafiłem na nabrzeże Jeziora Bodeńskiego. Byłem sam, K. została w pokoju. Mżył chłodny deszczyk, postawiłem kołnierz, rozłożyłem parasol. Daleko, za ołowianą taflą wody, pod niskim, szarym niebem, nagle zobaczyłem ostry, zębaty łańcuch Alp. Góry były czarne, wyraźne, jakby ktoś je narysował tuszem po drugiej stronie jeziora na jasnej smudze światła.

Chwila była piękna, podobna do snu, który mnie często nawiedzał w Gdańsku, aż przystanąłem, by głębiej odetchnąć. Parę razy śniła mi się Zatoka Gdańska, nad którą powoli rozwiewały się mgły, a potem w rozsuwającym się, coraz szerszym prześwicie ukazał się wyraźny kontur brzegów Szwecji i ośnieżonych gór Norwegii, druga, odległa o setki kilometrów strona Bałtyku, która teraz – w moim śnie – wydała mi się bliska, jak na wyciągnięcie ręki.

W południe promem, który odpływał z przystani koło muzeum sterowców grafa Zeppelina, popłynęliśmy pod błękitniejącym niebem do Romanshorn. Odchodził stamtąd pociąg do Lucerny, dalej jechało się przez Interlaken, Berno do Bazylei. Wszystko się we mnie odmieniało, gdy patrzyłem na krajobrazy przesuwane się za oknem. Miałem duszę uformowaną na równinach północy, pod chłodnym, północnym niebem,

Stefan Chwin

## Schweiz

Die Schweiz sah ich das erste Mal in meinem Leben in Friedrichshafen, als ich eines Samstags zu früher Stunde aus dem Hotel ging, in dem wir auf unserer Deutschlandtournee übernachteten. Ich überquerte zwei Straßen und kam ans Ufer des Bodensees. Ich war alleine, K. war auf dem Zimmer geblieben. Es fiel ein leichter, kühler Regen, ich stellte den Kragen auf und öffnete den Schirm. In der Ferne, jenseits der bleiernen Wasseroberfläche, unter dem tiefen, grauen Himmel, erblickte ich unvermittelt die scharfe, gezahnte Kette der Alpen. Die Berge waren schwarz, deutlich, als ob sie jemand mit Tusche auf den hellen Streifen Licht auf der anderen Seite des Sees gemalt hätte.

Es war ein schöner Augenblick, ähnlich dem Traum, der mich in Danzig häufig heimsuchte; ich blieb sogar stehen, um tiefer durchzuatmen. Einige Male träumte ich von der Danziger Bucht, über der langsam die Nebelschwaden verwehten. Im aufgehenden, immer breiter werdenden Lichtspalt gaben sie den Blick auf die deutlichen Umrisse der Ufer Schwedens und der verschneiten Berge Norwegens frei, auf die andere, mehrere Hundert Kilometer entfernte Seite der Ostsee, die mir jetzt – in meinem Traum – so nah erschien, als könnte ich die Hand danach ausstrecken.

Am Nachmittag setzten wir mit der Fähre, die von der Anlegestelle nahe des Museums von Graf Zeppelins Luftschiffen auslief, unter azurblauem Himmel nach Romanshorn über. Von dort ging der Zug nach



tu powietrze, które wlatywało przez uchylone okno, miało dziwną miękkość, którą pamiętałem z pobytu we Włoszech, jakieś niepokojące echa ciepłej jesieni, od lodowców wiejące chłodniejsze prądy powietrza, jeziora nagle podpływały pod sam nasyp kolejowy, potem łąki wspinały się na suche skały, na których cudem rosły świerki, ciemna, kobaltowa zieleń, szwajcarskie wioski świeciły bielą w ciasnych dolinach, zadziwiająca jednolitość stylu zabudowy, której w Polsce nie znajdziesz.

Moja wyobraźnia geologiczna, która usychała na północnych piaszczach, gdzie ziemia była grząska i sypka, a narzutowe głazy z granitu - jak ten w Dolinie Radości - naniesione na morenowe wzgórza przez skandynawski lodowiec, były prawdziwą rzadkością, tu nagle ożyła. Zostałem wciągnięty w zadziwiającą grę form, jakiś słodki lęk obudził się nagle pod sercem, gdy po prawej stronie pociągu nad pustym jeziorem spod gładkich pastwisk nagle wystrzeliła szara skała, ostra, poszarpana, jakby wewnątrz ziemi nagle wydostało się na powierzchnię, dając o sobie znać wzburzającym sprężeniem podziemnej energii, która w złotym świetle słońca, pod uderzeniami zimnego wiatru, zastygła w formę twardą i niezmienną. Ta jawność kamiennych wnętrzości Ziemi, które nie wytrzymały ciśnienia i musiały wylać się pod niebo zastygającą masą, poruszała mnie do głębi. Zapomniałem o celu naszej podróży. Widziałem tylko to, co podziemne, a teraz obnażone, spękane, sięgające postrzępionymi gzymsami chmur. Kula ziemską zamroziła tu na tafli nieba zębata wykres trzęsień ziemi i ten wykres, wzmocniony ciężarem granitu, miałem teraz za oknem. Moja wyobraźnia wędrowała w stronę dzieciństwa, ku tęsknotom, które żywiły się legendą skalistych wysp, a tu, z okna pociągu, widziałem morze skalistych wysp, oprószonych śniegiem, które przelewało się granitowymi grzbietami i zapadliskami, kryształowe powietrze nad linią świerków, żółknące trawy w dolinach, do których wjeżdżaliśmy po wiaduktach przerzuconych nad strumieniami o burzliwej, białej wodzie z ciemnoszmaragdowym nurtem. Widziałem przed sobą wewnątrz ziemi, o którym śniłem w dzieciństwie czytając Verne'a, wewnątrz wypchnięte ze spokojnego łóżyska wysoko pod niebo, strzelające skałami pod huk mroźnego błękitu.

Było to doznanie upajające i uciszające, ale rozbijało mnie zupełnie, ta nieobecność piasku, żwiru, lepkiego łu, czarnego błota, miękkiej materii powolnego umierania, tylko lity grunt, twarde, skalne powierzchnie granitowe, nadżarte przez wodę, ciemna barwa zboczy, pociętych

Luzern, weiter fuhr man über Interlaken und Bern nach Basel. In mir drin veränderte sich alles, während ich auf die vor dem Fenster vorbeiziehenden Landschaften schaute. Meine Seele wurde in den flachen Gebieten des Nordens geformt, unter dem kühlen, nordischen Himmel, hier hatte die Luft, die durch das geöffnete Fenster hereinströmte, eine merkwürdige Weichheit, die mich an meinen Aufenthalt in Italien erinnerte, wie das beunruhigende Echo eines warmen Herbstes. Von den Gletschern her wehten kühlere Luftströme, Seen ergossen sich unerwartet bis an den Bahndamm heran, dann wieder kletterten Wiesen an trockenen Felsen hinauf, an denen wie durch ein Wunder Fichten wuchsen, dunkles, kobaltblaues Grün, einige Schweizer Dörfchen leuchteten in den engen Tälern weiß und in einem erstaunlich einheitlichen Baustil auf, wie man ihn in Polen nicht findet.

Meine geologische Phantasie, die auf den nördlichen Sanden langsam ausgetrocknet war – wo die Erde morastig und pulvrig ist und Findlinge aus Granit wie jener in der Dolina Radości<sup>1</sup>, von skandinavischen Gletschern auf einen Moränenhügel getragen, eine echte Seltenheit sind – diese geologische Phantasie erwachte hier plötzlich zum Leben. Ich wurde in ein verblüffendes Formenspiel hineingezogen, und ein süßes Bangen regte sich unvermittelt in meinem Herzen, als auf der rechten Seite der Bahnlinie plötzlich eine graue Felswand unter den glatten Weiden über dem leeren See hervorschoß, scharf, kantig, als ob das Innere der Erde plötzlich an die Oberfläche geraten wäre und von sich selbst kundtat mithilfe der anschwellenden Spannung der unterirdischen Energie, die im goldenen Sonnenlicht und unter den Stößen des kalten Windes zu einer kalten, unveränderlichen Form erstarrte. Diese Offenheit der steinernen Eingeweide der Erde, die den Druck nicht ausgehalten und sich als erstarrende Masse unter den Himmel ergossen hatten, berührte mich zutiefst. Ich vergaß das Ziel unserer Reise. Ich sah nur das einst im Untergrund Verborgene, das jetzt entblößt, aufgebrochen und mit ausgefranzen Gesimsen nach den Wolken griff. Die Weltkugel gefror hier auf der Tafel des Himmels zu einem gezahnten Seismogramm, und diese mit Granit befestigte Erdbebenkurve hatte ich nun vor dem Fenster. Die Phantasie wanderte in Richtung meiner Kindheit, zu den von Legenden felsiger Inseln genährten Sehnsüchten, während ich hier aus dem Fenster des Zuges ein ganzes Meer von felsigen, mit Schnee bestreuten Inseln sah, das von granitenen Felsrücken und Spalten überschäumte, die kristallene

wodospadami, żadnych fajerwerków kolorystycznych, cisza, wielkie doliny, które otwierały się nagle za zakrętem torów, gdy wypadaliśmy na światło z tuneli wydrążonych w kamiennym masywie gór. Tak, moja wyobraźnia geologiczna przeżywała błogie chwile, iskrzyła, wzniecała lęk i zazdrość. Kraj gór, przez który jechaliśmy, jawił mi się jako kraj bezpiecznych szczelin, w których ludzkie istnienia mogły przetrwać nawet największą wojnę. Wciąż miałem w pamięci puste plaże Bałtyku, szerokie, rozległe, z wiatrem świszczącym na wydmach, widok bezkresnego nieba nad zimnym morzem, rozlanym płasko, z galerią chmur płynących z zachodu, poczucie bezbronności, że tu, na tej nadmorskiej równinie, nigdzie nie można się schować, że nawet gdybyś zagrzebał się w ziemi, wiatr wywieje na wierzch twoje kości z chmurą prószącego pyłu i będziesz widoczny na równej przestrzeni jak blaszany kogucik na strzelnicy, do którego strzela się na ludowym jarmarku.

A tu? Tu pasłem się poczuciem bezpieczeństwa, wierzyłem, że łańcuchy gór, wysuwające się zza lasów, skutecznie zniechęcają każdego agresora, który woli raczej się nie zapuszczać w wąwozy, rozpadliny, kręte doliny osłonięte cieniem olbrzymich masywów kamiennych, pociętych lodowymi żlebami. Tak, pasłem się uczuciami, których nie znałem tam, na nadmorskiej równinie, otwartej na przestrzał. Tu mogłem się przyczaić, być niewidoczny dla świata i żyć sobie na wieki wieków w małej osadzie, która na zielonym zboczu góry wyglądała na mniejszą od stadka białych owiec.

Dopiero później uderzyła mnie monotonia gór, gdy zza setek szczytów wyłaniały się kolejne setki szczytów, różnice form się zacierały, olśniewająca góra stawała się jedną z tysiąca olśniewających gór, za dużo, za dużo było tego wszystkiego, za gęsto, za ciasno, ten natłok piękna niwelował piękno, arcydzieło powielone tysiąckroć przestawało być arcydziełem i gdyby nie obecność K., bez której nie potrafiłem oddychać pięknem Ziemi, pewnie bym utonął w zniechęceniu, w pretensji do Boga albo Losu, że obsypuje mnie geologicznymi darami bez umiarkowania, jakby nie potrafił dokonać wstępnej selekcji, wyjąć ze swojego kosmicznego kufra kilka zachwycających gór i ustawić je przede mną jak na scenie jezuickiego teatru, by ucieszyć moją duszę tym, co wyjątkowe i niezwykle.

Jechałem kolejną z K., siedziała naprzeciwko mnie w kolejowym przedziale i nawet, kiedy na nią nie patrzyłem, widziałem ją ciągle.

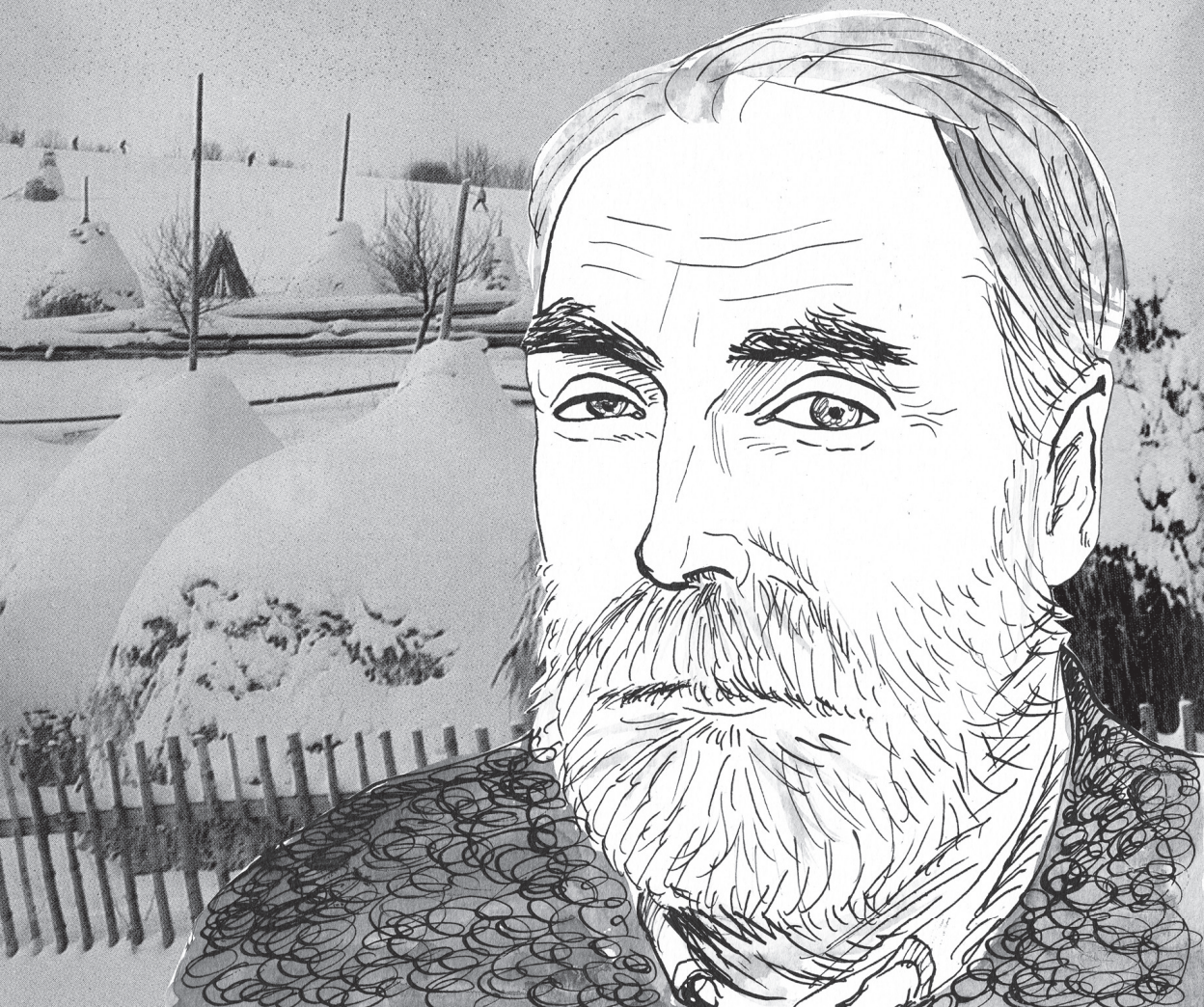
Luft über der Fichtenlinie, vergilbtes Gras in den Tälern, in die wir auf Viadukten einfuhren, die über Bäche tosend weißen Wassers mit dunkel-smaragdener Strömung führten. Ich sah das Innere der Erde vor mir liegen, von dem ich in der Kindheit über den Büchern Vernes träumte; von seinem ruhigen Lager hoch unter den Himmel katapultiert, schossen es seine Felsen unter den Bogen frostigen Himmelblaus.

Es war eine berauschende und beschwichtigende Erfahrung, aber sie zerschlug mich völlig, diese Abwesenheit von Sand, Kies, zähem Ton, schwarzem Matsch, der weichen Materie langsamer Verwesung; nur massiver Grund, harte, felsige Granitflächen, vom Wasser durchfressen, die dunkle Farbe der von Wasserfällen durchsäigten Berghänge, keine farbigen Feuerwerke, Stille; mächtige Täler, die sich plötzlich hinter einer Gleisbiegung öffneten, wenn wir aus den ins steinerne Bergmassiv gehauenen Tunnels ins Licht gerieten. Ja, meine geologische Phantasie durchlebte selige Momente, sie sprühte Funken und entfachte Furcht und Eifersucht. Das Land der Berge, durch das wir fuhren, erschien mir als ein Land beschirmter Felsspalten, in denen das menschliche Dasein sogar den größten Krieg durchstehen konnte. Ich hatte noch immer die leeren Strände der Ostsee in Erinnerung, die sich weit und breit erstrecken, über deren Dünen der Wind pfeift; der Anblick des endlosen Himmels über dem kalten, flach hingegossenen Meer, mit einer von Westen heranziehenden Wolkengalerie, das Gefühl der Wehrlosigkeit, dass man sich hier auf dieser Küstenfläche nirgendwo verstecken könne, sogar wenn du dich in die Erde eingrübtest, wehte der Wind deine Knochen in einer Wolke rieselnden Staubs an die Oberfläche und du stündest auf der Ebene heraus wie der Blechhahn in der Schießbude, auf den man auf dem volkstümlichen Jahrmarkt zielt.

Und hier? Hier weidete ich mich am Gefühl der Sicherheit, ich glaubte, dass die Bergketten, die sich hinter den Wäldern emporhoben, jeden Aggressor erfolgreich entmutigen würden, dass er sich lieber nicht in diese Engpässe, Klüfte und gewundenen Täler hineinwagen würde, die vom Schatten riesiger Steinmassive verdunkelt und von eisigen Schluchten zerschnitten waren. Ja, ich weidete mich an Gefühlen, die ich dort, auf der meernahen, dem Durchschuss offenstehenden Ebene nicht gekannt hatte. Hier konnte ich mich tarnen, für die Welt unsichtbar machen und bis in alle Ewigkeit in einer dieser kleinen Siedlungen leben, die am grünen Berghang winziger aussahen als eine Herde weißer Schafe.



Erst später fiel  
mir die Monotonie  
der Berge auf, als  
sich hinter  
Hunderten von  
Gipfeln erneut  
hundert Gipfel  
hervorschoben.





Erst später fiel mir die Monotonie der Berge auf, als sich hinter Hunderten von Gipfeln erneut hundert Gipfel hervorschoben, sich die Formunterschiede verwischten, ein berückender Berg zu einem unter Tausenden berückender Berge wurde, zu viel, zu viel war von all diesem, zu dicht, zu eng, dieser Ansturm des Schönen nivellierte die Schönheit, das Meisterwerk, tausendfach wiederholt, hörte auf, ein Meisterwerk zu sein, und ohne die Anwesenheit K.s, ohne die ich die Schönheit der Erde nicht einatmen konnte, wäre ich bestimmt in der Entmutigung versunken, in Vorwürfen an Gott oder das Schicksal, das mich hier mit geologischen Geschenken bar jeglichen Maßes überhäufte, als ob es keine Vorauswahl treffen, aus seiner kosmischen Truhe nur einige begeisternde Berge hätte herausholen können, um sie vor mir aufzustellen wie ein Bühnenbild im Jesuitentheater und meine Seele an dem zu erfreuen, was einzigartig und außergewöhnlich ist.

Ich fuhr in der Bahn mit K., sie saß mir gegenüber im Zugabteil und selbst wenn ich sie nicht direkt anschaute, sah ich sie ständig. Ich betrachtete sie und verglich ihr lebendes Profil mit dem Profil, das sich in der Scheibe des Zugfensters spiegelte, und ich freute mich, dass ich die Schweiz, die vor dem Fenster ihre Ansichtskarten mischte, durch das Profil dieser schönen Frau anschauen konnte, das sich in der Scheibe widerspiegelte, ein Profil, das sich in einigen Momenten – oh, das waren prächtige Augenblicke! – mit dem Abhang eines vorübergleitenden Berges deckte, mit dem Profil einer Felswand, die vor dem Fenster vorbeizog, oder mit der sanften Linie eines von Wald umgebenen Sees. Diese lebendige Anwesenheit verwandelte die Schweiz in etwas, das mir nahe war, und in diesem Moment gewann ich die Fähigkeit wieder, Unterschiede in der Ähnlichkeit zu erblicken. Die Einheitlichkeit spaltete sich wunderbar in eine Palette von Formen auf, wir schauten auf die Welt mit vier Pupillen, und wenn man mit vier Pupillen auf die Welt blickt, nimmt sie eine dreidimensionale Tiefe an, Vorder- und Hintergrund werden deutlich, Nebelschwaden voneinander abgrenzbar, jeder Gegenstand umreißt vervierfacht seine Gestalt mit regenbogenartigem Strich, kräftig, unwiederholbar, einzigartig...

In Zürich trafen wir gegen Abend ein. Als wir den Bahnhof verließen, rieselten feine Demütigungen auf uns nieder; die luxuriösen Gegenstände in den Schaufenstern, die in unseren Augen funkelten, würden wir nie unser Eigentum nennen. Die Nacht verdunkelte die Dächer und

Patrząc na nią, porównywałem jej żywy profil z profilem odbitym w szybie kolejowego okna i cieszyłem się, że mogę Szwajcarię, która za oknem tasowała swoje widoki, widzieć poprzez profil tej pięknej dziewczyny, odbity w szybie, profil, który chwilami – o, cóż to były za dobre chwile – pokrywał się z zarysem zbocza mijanej góry, z profilem urwiska, przesuwającego się za oknem czy z łagodną linią jeziora, otoczonego lasem. Ta żywa obecność zmieniała Szwajcarię w coś, co było mi bliskie i wtedy odzyskiwałem zdolność uchwytowania różnic w tym, co podobne. To, co jednolite, pięknie rozszczepiało się na wachlarz form, patrzyliśmy na świat czterema żrenicami, a kiedy patrzy się na świat czterema żrenicami, świat nabiera trójwymiarowej głębi, plany stają się wyraźne, fale mgły odrębne, każda rzecz pomnożona przez cztery obrysowuje swój kształt tęcząwą linią, mocna, niepowtarzalna, jedyna...

W Zurychu byliśmy pod wieczór. Posypały się na nas drobne upokorzenia, gdy po wyjściu z dworca, zza szyb wystawowych błysnęły ku nam luksusowe przedmioty, których nigdy nie mieliśmy posiadać na własność. Noc przyciemniła dachy, zapaliła neony reklam, powietrze rozjaśniało korony drzew, miasto przecięte rzeką na pół, z nurtem czystym, szybkim, lśniącem, jezioro, które chętnie brało w siebie rozbłyśki nadbrzeżnych latarni. Szliśmy razem, trzymając się za ręce, gadając niewiele, gubiąc w sobie to dziwne wrażenie, które nas wyjmowało z aktualnej chwili i wrzucało w wirującą loterię odległych porównań. Ulice Zurychu były pełne ludzi, a wyglądały na zupełnie puste. Ludzie szli zamknięci w szklanych kulach swoich spraw, na dnie oczu spokój, rezygnacja i bezwzględny błysk stanowczości, żadnych głośniejszych rozmów. Jakież to wszystko było niepodobne do polskich ulic i patrząc na twarze, sklepy i światła, nie wiedzieliśmy, czy to dobrze, czy źle, że ta różnica stała się tak jawna. Tu wszyscy szli tak, jakby nie chcieli zadrasnąć nikogo swoją obecnością, toczyli się ulicami jak kule sprawnie toczące się po zielonym suknie bilardowego pola, zręcznie wymijając przechodniów, żeby nikogo nie potrącić, nie dotknąć, nie popchnąć, szybkie spokojne kroki, prawie nikt *nie szedł*, wszyscy gdzieś *dążyli*, a każdy osobno, w swoją stronę. Przy stolikach w kawiarnianych ogródkach siedziały eleganckie damy trzymające na wodzy każdy swój gest, rozmawiające o swoich domowych i romansowych sprawach tak, jak się mówi o sprawach handlowych, nie widziałem nigdzie żywszej gestykulacji, uniesionych rąk, uniesionych brwi, nie słyszałem wybuchów śmiechu, ta elegancja wszystko pokrywała

knipste das Neon der Reklamen an, während die Luft die Baumkronen erhellte, die Stadt vom Fluss in zwei Teile geschnitten, einer sauberen, schnellen, glänzenden Strömung; ein See, der bereitwillig das Flackern der Uferlaternen aufnahm. Wir gingen zusammen, Hand in Hand, sprachen nicht viel und streiften langsam die seltsame Empfindung ab, die uns aus dem gegenwärtigen Moment herausgelöst und in die wirbelnde Lotterie entfernter Vergleiche geworfen hatte. Die Straßen Zürichs waren voller Menschen und sahen doch vollkommen leer aus. Die vorübergehenden Menschen waren in die gläsernen Kugeln ihrer Angelegenheiten eingeschlossen, in den Tiefen der Augen Ruhe, Resignation und der bedingungslose Glanz der Entschlossenheit. Kein lautes Gespräch. Wie unähnlich war das doch alles den polnischen Straßen, und während wir auf die Gesichter, Läden und Lampen blickten, wussten wir nicht, ob es gut oder schlecht war, dass der Unterschied so offenkundig wurde. Hier gingen alle ihrer Wege, auf eine Weise, als ob sie durch ihre Anwesenheit niemanden verletzen wollten, sie drifteten entlang der Straßen wie Kugeln, die reibungslos auf dem grünen Tuch des Billardtisches dahinkullern, geschickt den Entgegenkommenden ausweichend, um niemanden zu stoßen, zu berühren, zu schubsen; schnelle gemessene Schritte, praktisch niemand *ging*, alle *strebten* irgendwohin, jeder für sich, in die eigene Richtung. An den Tischchen auf den Terrassen der Cafés saßen elegante Damen, die alle ihre Gesten im Zaum hielten und über ihre Haus- und Herzensangelegenheiten wie über Handelsinteressen sprachen. Nirgends sah ich belebtes Gestikulieren, erhobene Hände, erhobene Brauen, ich hörte kein ausbrechendes Gelächter, die Eleganz überzog alles mit einer federleichten, silbernen Schicht, dämpfte die Stimmen und glättete die Haut an Wangen und Handrücken.

Und bei uns, in Polen? Über unseren Straßen erhob sich eine leicht ausgelassene Duftnote, es herrschte ein chaotischerer Betrieb, bei der Haltestelle oder auf dem Gehsteig bildeten sich Strudel, die Leute hielten das Warten auf den Lichtwechsel von Rot zu Grün nicht aus, hechteten vor den Autos auf die Fahrbahn, maßen sich geistig mit den Wagenlenkern, wer wen?; die Mädchen schüttelten die Haare und gingen mit leicht frechem Gang, die jungen Männer in Trainingsanzügen, in Jacken mit Kapuzen und lockeren Hosen gingen auf dem Gehsteig wiegenden Schrittes, mit Tätowierungen auf den Armen und stark rasiertem Nacken



leciutkim, srebrnym nalotem, uciszając głosy i wygładzając skórę na policzkach i dłoniach.

A u nas, w Polsce? Na naszych ulicach unosił się zapaszek z lekka łobuzerski, ruch był bardziej chaotyczny, na przystanku czy chodniku pojawiały się niespodziewane zawirowania, ludzie nie wytrzymywali czekania na zmianę światła z czerwonych na zielone, wchodzili przed samochodami na jezdnię, psychicznie mocując się z kierowcami, kto kogo, dziewczyny wstrząsały włosami, szły z lekka bezczelnie, młodzi mężczyźni w dresach, w kurtkach z kapturem, w luźnych portkach, szli po chodniku rozkołysani, z tatuażami na rękach, z mocno wygolonym karkiem, odgrywając rolę króla ulicy, nie ustępowali nikomu z drogi, kto kogo, ludzie się sobie przyglądali, każdy miał zdanie o każdym, które mogło w każdej chwili wybuchnąć ordynarnym bluzgiem. Na ulicy w Zurychu nikt z idących nie przyglądał się nikomu, nikt nie interesował się tym, kto jak jest ubrany, uczesany, umalowany. U nas nad ulicą unosiła się atmosfera zaczepki, nieprzyzwoitego gestu, każdy oceniał każdego, każdy wyrażał obojętność, która wcale nie była obojętnością, na twarzach malowała się aprobata i dezaprobata. Kiedy gdańską ulicą szła ze mną K. w jednym ze swoich zwariowanych kapeluszy, choćby w tym toczku kremowym z jasną kokardą na czubku, czuliśmy, że jesteśmy widziani, że zaczepiają nas cudze spojrzenia, że komuś zależy na tym, żebyśmy nie wyglądali tak, jak wyglądamy, albo żebyśmy wyglądali, tak jak wyglądamy. A tu, na ulicy w Zurychu, nikt nie zwracał uwagi na fantazyjny kapelusz K., szliśmy ulicą, której było zupełnie obojętne, czy wyglądamy tak, czy siak, żadnego odzewu, piłka rzucona i nieodbita, zresztą mijały nas postacie równie fantazyjne, jacyś mężczyźni z włosami ufarbowanymi na różowo, na których nikt nie zwracał żadnej uwagi, jakieś kobiety z szyjami wytatuowanymi na fioletowo, z nosami przebitymi srebrnym gwoździem, na które nikt nawet nie rzucił okiem. Cały ten uliczny teatr różnorodności grał do pustej widowni, chociaż ulica była pełna, był wyzwaniem rzuconym w powietrze, gestem nie trafiającym na żaden opór, powietrze rozrzedzone, nad jezdnią chmurka światła, a w niej płynące złote rybki w metropolitalnym akwariu Zurychu, geje w rurkowatych spodniach, lesbijki w kolorowych ciuszkach z Orientu. Każdy grał tu przedstawienie nawet nie dla samego siebie, tylko dla drzew i domów. Szliśmy ulicą Zurychu wyczyszczeni z istnienia, higieniczni, odrealnieni i brakowało, och, jak brakło nam tego łobuzerskiego, wschodniego

gaben sie die Rolle des Straßenkönigs, traten niemandem aus dem Weg, wer wen?; die Leute betrachteten sich, jeder hatte über jeden eine Meinung, die jeden Moment in ordinären Flüchen hervorbrechen konnte. In den Straßen Zürichs schaute keiner der Vorübergehenden den anderen an, niemand interessierte sich dafür, wie wer angezogen, frisiert oder geschminkt war. Bei uns schwebte über der Straße eine Atmosphäre der Provokation, der unanständigen Geste, jeder beurteilte jeden, jeder drückte eine Gleichgültigkeit aus, die überhaupt keine Gleichgültigkeit war, auf den Gesichtern zeichnete sich Billigung oder Missbilligung ab. Wenn K. mit mir auf einer Danziger Straße unterwegs war und einen ihrer verrückten Hüte trug, und war es auch nur die crèmefarbene Toque mit der hellen Schleife obendrauf, fühlten wir, dass wir gesehen wurden, dass fremde Blicke an uns hängen blieben, dass jemandem daran gelegen war, dass wir nicht so aussahen, wie wir aussahen, oder dass wir gerade so aussahen, wie wir eben aussahen. Aber hier auf den Zürcher Straßen nahm niemand Notiz von K.s phantasievollem Hut, wir gingen entlang einer Straße, der es vollkommen egal war, ob wir so oder anders aussahen, keine Reaktion, der Ball abgespielt und nicht angenommen. Übrigens begegneten uns ebenso phantasievolle Figuren, Männer mit rosa gefärbtem Haar, für die niemand die geringste Aufmerksamkeit übrig hatte, Frauen mit violett tätowierten Kehlen, die Nase von einem silbernen Nagel durchstochen, auf die niemand auch nur einen Blick warf. Dieses ganze Straßentheater der Vielfältigkeit trat trotz der vollen Straße vor einem leeren Zuschauerraum auf, es war eine in die Luft geworfene Herausforderung, eine Geste, die auf keinen Widerstand traf, dünne Luft, über der Fahrbahn eine Wolke von Lichtern, und darin schwammen die Goldfische im metropolitanen Aquarium Zürichs, Schwule in Röhrenhosen, Lesben in farbiger orientalischer Kleidung. Jeder gab hier eine Vorstellung, nicht einmal für sich, sondern allein für die Bäume und Häuser. Wir gingen auf der Zürcher Straße vom Dasein gesäubert, hygienisch, entwirklicht, und es fehlte, ach wie fehlte uns diese schlingelhaft, östliche Duftnote, in der wir aufgewachsen waren, die ironisch-mahnenden Blicke im Bus, in der Straßenbahn, an der Haltestelle, im Bahnhof, diese Atmosphäre der Provokation, der Herausforderung; obwohl auch wir manchmal von einer vollkommen gleichgültigen Menge träumten, in der man versinken könnte, von einem Nest der Ruhe und des Friedens, von der totalen Unsichtbarkeit. Jetzt aber fehlten uns diese Blicke,

zapaszku, w którym się wychowaliśmy, tych spojrzeń ironiczno-karcących w autobusie, w tramwaju, na przystanku, na dworcu, tej atmosfery zaczepki, wyzwania, chociaż chwilami marzyliśmy o zupełnie obojętnym tłumie, w którym można by zatonać, o gnieździe świętego spokoju, o zupełnej niewidzialności, ale teraz brakowało nam tych spojrzeń, tych drobnych nakłuć naskórka twarzy taksującymi spojrzeniami, tych drobnych oparzeń na skórze, które nas tak drażniły i cieszyły, gdyśmy wychodzili na ulice Gdańska – K. w swoich fantazyjnych kapeluszach, w papieskich narzutkach, z torebkami z pchlego targu, jakich nikt nie nosił, ja – w czarnym kapeluszu, w czarnym płaszczu z białą brodą, a wiadomo, kto chodzi w czarnym kapeluszu, w czarnym płaszczu, z białą brodą. Istoty wędrujące ulicami Zurychu przepływały obok nas równym rytmem, a my nie zostawialiśmy nawet śladu w ich spokojnych źrenicach, zajętych czym innym niż obserwacja wyglądu przechodniów. A tam, w Gdańsku, o żadnej niewidzialności nie mogliśmy nawet marzyć. Tak, odstawialiśmy od reszty, która była wyczulona na każdą odmienność, na każde drgnienie obcości, więc wychodząc na ulicę czuliśmy lekki dreszczyk, że jesteśmy wystawieni na cios, ale było się od czego odbić, uliczny teatr był gorący, kto wystawiał się na widok, mógł oberwać, ulica mówiła: nie lubimy obcych, ale lubimy drażnić się z obcymi, czuła ich jak drzazgę pod paznokciem. Tu, w Zurychu, płynęliśmy metropolitalną ulicą w jasnym nurcie wieczornego powietrza, pośród mnogich dziwadł, elegantów, korporacyjnych bubków z roleksem na przegubie, pań o siwych włosach uczesanych w falę nad czołem, śniadych Arabów w białych koszulach, Murzynów w skórzanych kurtkach i jaskrawych swetrach.

Potem German Ritz zaprosił nas do siebie. Z okna domu przy ulicy wspinającej się pod górę widzieliśmy sadzawkę, ogród i Zurych za koronami drzew. Pojechaliśmy na konferencję do Rapperswilu. Na miejscu, w wystawowych oknach księgarni, leżał *Der goldene Pelikan*, który właśnie wyszedł w Monachium u Hansera. Z okna hotelu, po drugiej stronie rynku, widzieliśmy długi fresk na ścianie starej kamienicy. Okryty stalowym pancerzem Winkelried brał w swoje bohaterskie piersi pęk dzied wrogów Szwajcarii, więc zrobiłem parę zdjęć do mojej książki o samobójstwie. Po konferencji ruszyliśmy dalej. Rapperswil był piękny, zamek na wzniesieniu, muzeum z duchem husarii na olejnych obrazach, ale to, co zobaczyliśmy później, było jeszcze piękniejsze.

die winzigen Einstiche auf der Gesichtshaut, wenn einen taxierende Blicke treffen, diese winzigen Verbrennungen auf der Hautoberfläche, die uns so quälten und erfreuten, wenn wir auf die Straßen Danzigs hinausgingen – K. in ihren phantasievollen Hüten, in einen päpstlichen Umhang gehüllt und mit Taschen vom Flohmarkt, die keiner sonst tragen wollte, ich mit schwarzem Hut, schwarzem Mantel und weißem Bart, man weiß ja bekanntlich, wer mit schwarzem Hut, schwarzem Mantel und weißem Bart herumspaziert. Die Wesen, die die Straßen Zürichs entlangwanderten, flossen in gleichmäßigem Rhythmus an uns vorbei, und wir hinterließen nicht einmal eine Spur in ihren ruhigen Pupillen, die mit anderem beschäftigt waren als damit, das Aussehen der Vorbeigehenden zu betrachten. Dort aber, in Danzig, konnte man von der Unsichtbarkeit nicht mal träumen. Ja, wir stachen vom Rest ab, und dieser Rest war empfindlich gegen jegliche Andersartigkeit, gegen jede Regung der Fremde. Deshalb spürten wir beim Ausgehen stets einen leichten Schauer, dass wir nun dem Hieb ausgesetzt sind, aber man fand Widerhall, das Straßentheater war leidenschaftlich, wer sich dem Publikum ausstellte, konnte etwas abkriegen, die Straße verkündete: Wir mögen keine Fremden, aber wir mögen es, Fremde zu necken; sie spürte die Fremden wie einen Splitter unter dem Fingernagel. Hier in Zürich trieben wir in der hellen Strömung der Abendluft die Straße entlang, inmitten von vielen Sonderlingen, eleganten Herrschaften, Firmenschnöseln mit Rolex am Handgelenk, von Frauen, die grauen Haare oberhalb der Stirn zu einer Welle frisiert, dunkelhäutigen Arabern in weißen Hemden und Schwarzen Lederjacken und grellen Pullovern.

Dann lud uns German Ritz zu sich ein. Vom Fenster des Hauses, das an einer sich in die Höhe windenden Straße gelegen war, sahen wir einen Teich, einen Garten und über die Baumkronen hinweg Zürich. Wir fuhren nach Rapperswil auf eine Konferenz. Im Schaufenster des Buchladens vor Ort lag *Der goldene Pelikan*, der soeben in München bei Hanser erschienen war. Vom Fenster des Hotels erblickten wir auf der anderen Seite des Marktplatzes ein breites Fresko an der Mauer eines alten Hauses. Der von einem metallenen Panzer umhüllte Winkelried empfing das Lanzenbündel der Feinde der Schweiz in seiner Heldenbrust, also machte ich einige Fotos für mein Buch über Selbstmord. Nach der Konferenz brachen wir unverzüglich auf. Rapperswil gefiel uns gut, das Schloss auf dem Hügel, das Museum mit dem auf

Przez Chur pojechaliśmy do Sils Maria. Pociąg dojeżdżał tylko do Sankt Moritz, dalej małym autobusem, zieloną doliną o płaskim dnie. Co nas tam przyciągnęło? Dziwne słowo: Engadyna. Jego barwa była płowo-niebieska z odcieniem wrzosów. Miało w sobie żeński aromat, chociaż było nazwą doliny w kamiennym masywie gór, w którym trudno szukać miękkości. Tak mogłaby się nazywać kobieta w rozkloszowanej sukni z koronek, która mieszka w Wiedniu przy Kärntner Straße, a wakacje spędza w Sankt Moritz. W Sils Maria zamieszkaliśmy w pierwszym z brzegu gasthausie. Recepcjonistka nie chciała wierzyć, że jesteśmy z Polski. Brała nas za Holendrów. Pokój był na parterze, niski, rozłożysty, z dębowym belkowaniem na suficie i dębowym łóżkiem. Kiedy rano otwarliśmy okiennice, oślepiła nas fala światła: za łąką wznosił się kamienny szczyt, cały w słońcu, pocięty kolczastymi kreskami jodeł. Pora była późnopaździernikowa, ludzi w miasteczku niewiele. Po śniadaniu ruszyliśmy ulicami, nie wiedząc, dokąd idziemy, bez żadnej mapy i przewodnikowej wiedzy. Niech nas poprowadzi los. Miasteczko było dziwne. Domy wbite w łąkę, jak kamienne dolmeny Celtów. Ściany białe, dachy przycernione. A potem płaska zielona przestrzeń za ostatnimi domami nagle się otwierała ku lasom z gmachem sanatorium na szczycie wzgórza, przecięta ścieżką wysypaną żwirem.

Na końcu ścieżki jezioro w kołysce czarnych gór, których szczyty pod białą watą mgieł. Niebo bliskie, na wyciągnięcie ręki, uniesiesz palce, dotkniesz obłoków. Idąc ścieżką, gadaliśmy o Nietzschem, którego biografię niedawno przeczytałem. To on nas ściągnął do Sils Maria. Czytałem parę jego rzeczy, wiedziałem, że właśnie tu – na tej ścieżce – kiedy tędy wędrował, przyszła mu do głowy idea wiecznego powrotu. Szwajcaria dziwnie się nam skrzyżowała z jego osobą, bo gdzieś tym białym domom z pelargoniami w oknach, które zostawiliśmy za sobą w miasteczku, do jakiegoś promiennie-mrocznego Zaratustry. Szedłem żwirowaną ścieżką z K. pod rękę i próbowałem pojąć, jak ten pejzaż, który mamy przed sobą, pokierował jego myślami, że go wypchnął na takie wyżyny ducha. Żwir, jasny, pokruszony, trzeszczał pod podeszwami. Łąka skończyła się, doszliśmy nad wodę. Jezioro, które jaśniało przed nami, wchodziło w góry, znikało za zarysem skalistego zbocza, na którym bieliło się jakieś oddalone miasto z wieżą zamkową. Byłem obojętny na nazwy. Nie przyjechałem tu po to, by zdawać sprawozdanie z tego, co widziałem, imponując sobie pamięcią miejsc.

Ölbildern festgehaltenen Husarengeist – aber das, was wir danach sahen, war noch schöner.

Über Chur fuhren wir nach Sils Maria. Der Zug fuhr nur bis Sankt Moritz, weiter ging es mit einem kleinen Bus durch ein flachbodiges grünes Tal. Was führte uns dahin? Ein seltsames Wort: Engadin.<sup>2</sup> Eine strohig-blaue Färbung mit einer Nuance Heidekraut. Das Wort hatte einen weiblichen Duft, obwohl es der Name eines Tals in einem steinernen Bergmassiv war, wo man schwerlich nach Weichheit suchte. So könnte eine Frau im spitzenbesetzten Glockenkleid heißen, die an der Kärntner Straße in Wien wohnt und in Sankt Moritz ihre Ferien verbringt.

In Sils Maria kamen wir im erstbesten Gasthaus unter. Die Rezeptionistin wollte nicht glauben, dass wir aus Polen waren. Sie hielt uns für Holländer. Das Zimmer befand sich im Parterre, war behäbig mit einer niedrigen Decke, Eichengebälk und einem eichenen Bett. Als wir morgens die Fensterläden öffneten, ließ uns die hereindringende Lichtflut erblinden: Jenseits der Wiese erhob sich ein felsiger Gipfel ganz in Sonnenlicht getaucht und von borstigen Tannen durchstrichelt. Es war später Oktober, und im Ort waren nicht viele Leute. Nach dem Frühstück gingen wir durch die Straßen, ohne zu wissen, wohin, ohne Karte und bar jeden reiseführerischen Wissens. Auf dass das Schicksal uns führe. Das Dorf war seltsam. Die Häuser in die Wiese geschlagen wie keltische Steindolmen. Die Mauern weiß, die Dächer geschwärzt. Hinter den letzten Häusern öffnete sich die ebene Grünfläche unvermittelt zum Wald hin, wo auf einer Hügelkuppe das Sanatoriumsgebäude lag. Ein kiesbestreuter Weg zerschnitt die grüne Ebene.

Am Ende des Weges der See in der Wiege schwarzer Berge, die Gipfel unter der weißen Watte des Nebels. Der Himmel ist zum Greifen nah, wenn du nur die Finger hebst, berührst du die Wolken. Auf dem Weg sprachen wir über Nietzsche, dessen Biographie ich vor kurzem gelesen hatte. Er war es, der uns nach Sils Maria gelockt hatte. Ich hatte ein paar seiner Werke gelesen und wusste, dass ihm genau hier, als er auf diesem Weg entlangwanderte, der Gedanke von der ewigen Wiederkunft kam. Die Schweiz kreuzte sich für uns auf widersprüchliche Weise mit der Person Nietzsches, denn wie kam man von diesen weißen Häusern mit Geranien in den Fenstern, die wir im Dorf hinter uns gelassen hatten, zu einem so strahlend-finsteren Zarathustra? Ich ging Arm in Arm mit K. den Kiesweg entlang und versuchte zu verstehen, wie diese Landschaft,



DER HIMMEL IST  
ZUM GREIFEN NAH,



WENN DU NUR DIE FINGER HERST,  
BERÜHRST DU DIE WOLKEN.



die wir vor uns hatten, Nietzsches Gedanken gelenkt haben mochte, sodass sie ihn in ein solches Hochland des Geistes führte. Der Kies, hell und bröckelig, knirschte unter den Sohlen. Die Wiese endete und wir kamen ans Wasser. Der See, der vor uns glänzte, wand sich in die Berge, verschwand hinter der Silhouette eines felsigen Abhangs, auf dem ein entferntes Dorf mit einem Schlossturm leuchtete. Ich interessierte mich nicht für dessen Namen. Ich war nicht hierhergefahren, um Rechenschaft darüber ablegen zu können, was ich sah, und mich selbst mit einem Ortsgedächtnis zu beeindrucken. Mich interessierte dieser arme Wahnsinnige, der – so steht es geschrieben – unseren Weg um den See herum ging und dabei laut Sätze vor sich hin deklamierte, die Eingang in *Also sprach Zarathustra* finden sollten. Er ging hier einige Jahrzehnte vor uns entlang, passierte diesen krummen Baum, der alt aussah und sich folglich Nietzsches vielleicht noch erinnerte; er ging in einem aufgeknapften Leinenmantel, einem Strohhut, den Spazierstock in der Hand, und schrie laut seine genialen, rhythmischen Phrasen in die Luft.

Jetzt fing mein Auge dasselbe wie Nietzsches ein, als er hier entlangging. Dieselben Bäume, dieselben Felshänge, denselben Weg, dasselbe Wasser. Ich wartete auf eine Reaktion, auf eine Art Echo, das von den Berghängen widerhallen würde, den Klang einer Stimme, aber plötzlich wurde mir bewusst, dass er diesen Weg völlig allein gegangen war, dass er diese wilden, genialen Sätze völlig allein in die Luft schrie, ich aber war mit K., ich ging mit ihr Arm in Arm, und so zusammen schreitend nahmen wir die feine Bewegung des Wassers mit vier Pupillen auf, wenn die Windstöße die Seeoberfläche gen Ufer krausten. Aus dem Wasser ragte ein großer Stein, den ich erklomm. K. begann Fotos zu machen; sie lachte, ich sähe aus, als wäre ich aus einem Bild Caspar David Friedrichs herausgetreten. Die Sonne zerriss die Wolken über den Bergen, ich kniff die Augen zusammen, stand auf dem aus dem Wasser herausragenden Felsblock und schaute in die Ferne der Berge, die sich nach zwei Seiten aufspalteten wie ein offenes Buch, während in der Mitte des Wassers der Glanz der Sonne entflammte. Aber für mich war das Wichtigste, dass sie bei mir ist und jetzt Fotos macht, dass sie diesen Moment festhalten will und ihr Lachen den Bildern hinzufügt, dass wir in dieser bergigen Einöde, mit dem Geist Nietzsches im Hintergrund, unser eigenes Theater aufführen, dass es uns im Grunde überhaupt nicht um die Bilder geht, sondern um einen Moment schauspielerischer Gesten am Ufer



Interesował mnie ten biedny szaleniec, który – jak pisano – chodził naszą ścieżką wokół jeziora, głośno recytując zdania, które miały trafić do dzieła *Tako rzecze Zaratustra*. Szedł tędy parędziesiąt lat przed nami, mijając to przechylone drzewo, które wyglądało na stare, więc mogło go jeszcze pamiętać, szedł w płóciennym rozpiętym płaszczu, w słomianym kapeluszu, z kosturem w dłoni, głośno wykrzykując w powietrze te swoje genialne, rytmiczne frazy.

Teraz miałem w żrenicy to, co on miał w swojej żrenicy, kiedy tędy szedł. Te drzewa, te złomy skalne, tę ścieżkę, tę wodę. Czekałem na odzew, jakieś echo odbite od zboczy gór, dźwięk głosu, ale nagle dotarło do mnie, że on tak chodził po tej ścieżce zupełnie sam, że wykrzykiwał w powietrze te dzikie, genialne frazy zupełnie sam, a ja byłem z K., szedłem z nią pod rękę i tak idąc razem, czterema żrenicami chłoniliśmy delikatny ruch wody w jeziorze, gdy fale wiatru marszczyły powierzchnię przy brzegu. Z wody wystawał wielki głaz, na którym stanąłem. K. zaczęła robić zdjęcia, śmiała się, że wyglądam, jakbym wyszedł z obrazów Caspara Davida Friedricha. Słońce rozdarło chmury nad górami, zmrużyłem oczy, stałem na głazie, wystającym z wody jeziora i patrzyłem w głąb gór, które rozłamywały się na dwie strony jak otwarta książka, a pośrodku wody zapalił się blask odbitego słońca, lecz dla mnie ważniejsze było to, że ona jest ze mną i teraz robi zdjęcia, że chce utrwalić tę chwilę, że do tych zdjęć wkłada swój śmiech, że w tej pustce gór, z duchem Nietzschego w tle, gramy swój własny teatr, że tak naprawdę wcale nie chodzi nam o zdjęcia, lecz o tę chwilę aktorskich gestów nad brzegiem jeziora, które wcale nie chciało odbijać naszych postaci, tylko pokryło się gniewnie ciemnymi zmarszczkami, gdy od gór powiał chłodniejszy wiatr.

Potem szybko ściemniło się, ale jezioro nie straciło barwy jasnej rtęci. Przeciwnie: chwyciło w siebie trochę spóźnionego błękitu i fosforyzowało przed nami w czarnej ramie gór, które mocnym konturem zboczy odcięły kamienną czerń od rozświetlonego powietrza. Nie widzieliśmy ptaków, nie słyszeliśmy żadnych głosów. Dawno nie słyszałem takiej ciszy. Nad wodą stała ławka z drewnianych bali. K. na niej usiadła. Widziałem jej profil, włosy upięte wysoko, chustę narzuconą na ramiona, długą suknię, którą otuliła nogi. Wyglądała jak sylwetka na białym tle wody wycięta nożyczkami z czarnego papieru. Robiłem jej zdjęcia w dziwnym uniesieniu, w panice, w fali nagłego zachwytu i lęku, że ona kiedyś umrze i będę sam, robiłem jedno zdjęcie po drugim, jakbym rysował

eines Sees, der unsere Gestalten überhaupt nicht widerspiegeln wollte und sich zornig mit dunklen Falten bedeckte, als von den Bergen ein kühlerer Wind heranzog.

Danach wurde es schnell dunkel, doch der See verlor seine helle quecksilberne Farbe nicht. Im Gegenteil: Er bewahrte ein wenig des verspäteten Himmelblaus und phosphoreszierte vor uns im schwarzen Rahmen der Berge, die mit den kräftigen Umrissen der Hänge das steinerne Schwarz von der erleuchteten Luft abtrennten. Wir sahen keine Vögel, hörten keine Stimmen. Ich hatte lange keine solche Stille mehr gehört. Über dem Wasser stand eine Bank aus Holzbrettern. K. setzte sich darauf. Ich sah ihr Profil, die hochgesteckten Haare, ein über die Schultern geworfenes Tuch, das lange, sich an die Beine schmiegende Kleid. Sie sah aus wie ein Schattenriss, wie ein Scherenschnitt aus schwarzem Papier vor dem weißen Hintergrund des Wassers. Ich fotografierte sie in seltsamer Erregung, fast in Panik, in einer Welle plötzlicher Verzückung und Furcht, dass sie einst stürbe und ich alleine bliebe, ich machte ein Foto nach dem anderen, als ob ich ihr Bild auf den Grund meines Auges zeichnete, damit diese Spur, die ich in mir hinterließ, auf dem Gelben Fleck niemals verblasste.

Am Himmel begannen sich seltsame Dinge zu ereignen. – Ich bin ein Wolkensammler – stelle ich mir manchmal vor. Ich wohne in einem Hochhaus im zehnten Stock, und aus dem hochgelegenen Fenster sehe ich das Himmelspanorama über der Danziger Bucht. Auf meinen Reisen durch die Welt sammle ich Fotos von Wolken. Ich weiß, wie Wolken in Amerika, in Russland, Frankreich, Mexiko und Irland aussehen. Aber ein spezieller Ort ist für mich die Grenze von Land und Wasser über der Danziger Bucht, die ich von meinem Fenster aus sehe. Hier kenne ich den Lauf der Wolken und die Luftströmungslinien zu allen vier Jahreszeiten. Die Wolken verhalten sich an der Grenze von Wasser und Land anders als überall sonst. Sie häufen sich über dem Strand zu langen, bogenförmigen Reihen, türmen sich in die Höhe, flachen gegen unten ab und so erstarrt in dunkelndem Rot warten sie im September auf den Sonnenuntergang. Während eines Großteils des Jahres wandern sie über die Danziger Region von den Ebenen Deutschlands her weiter nach Russland, bis hin zum Ural. Tausende weißer Boote treiben in glänzenden Scharen über der Küstenstadt, ohne das Himmelblau anzutasten, das geduldig auf das atmosphärische Hoch wartet, um die weißen Fetzen aus der Luft

jej obraz na dnie swojego oka, by ten ślad, który zostawiam w sobie, nigdy nie zgaśł w żółtej plamce.

A na niebie zaczęły się dziać dziwne rzeczy. – Jestem kolekcjonerem chmur – tak się czasem przedstawiam. Mieszkam w wieżowcu na dziesiątym piętrze, z wysokiego okna widzę panoramę nieba nad Zatoką Gdańską. Po świecie jeżdżę kolekcjonując zdjęcia chmur. Wiem, jak wyglądają obłoki w Ameryce, Rosji, Francji, Meksyku i Irlandii. Ale miejsce szczególnie to dla mnie granica lądu i morza nad Zatoką Gdańską, które widzę z okna. Znam tu bieg chmur i linię prądów powietrza w czterech porach roku. Chmury na granicy morza i lądu zachowują się inaczej niż wszędzie. Gromadzą się nad plażą w długie łukowate szeregi, spiętrzają w górę, spłaszczają w dole i tak zastygłe, w ciemniejszej czerwieni czekają we wrześnie na zachód słońca. Przez większą część roku wędrują nad Gdańskiem z równin niemieckich do Rosji i dalej, pod Ural. Tysiące białych łodzi płyną ławicami blasku nad nadmorskim miastem, nie naruszając błękitu, który cierpliwie czeka na wyż atmosferyczny, by białe strzępy zmyć z powietrza. Niebo pełne natłoku, niesłyszalnego szelestu powietrza, smużące się pierzastymi obłokami w stratosferze.

Ale tu, w Sils Maria, wszystko było inaczej. K. siedziała na ławce, patrząc na jezioro, ja patrzyłem na jej profil, robiłem zdjęcia, bo drzewo pod którym siedziała pięknie wyostrzyło swój czarny kontur, zmieniając się w japoński rysunek drobnych gałązek. Góry schodziły w głęboki granat, traciły trójwymiarowość, były płaskie jak dekoracja w dawnym teatrze, a nad nimi rozwijało swój blask dwukolorowe niebo. Nad nami głęboki błękit, przed nami, nad krawędzią gór, ciepła, pomarańczowa barwa, przy zupełnej nieobecności słońca, które znikło za świerkami. Był to moment, w którym straciłem wycucie stron świata, bo na łąkach znikły cienie. Światło sprawiedliwie opromieniało wszystko, rozproszone w powietrzu, bez kierunku, który by wskazywał, gdzie znajduje się nasz gdański dom. Gdziekolwiek wędrowałem po Ziemi, zwykle w południe stawałem twarzą do słońca, by upewnić się, że stoję tak samo jak bym stał na naszym balkonie w mieszkaniu na Morenie. Patrzyłem w słońce i wiedziałem, że po prawej ręce mam lasy Niedźwiedznika a za nimi lasy Starej Oliwy, przed sobą zieleń nad jeziorem Jasień, po lewej ręce Suchanino i Stary Gdańsk, a za plecami Zatokę Gdańską.

Teraz nie wiedziałem, gdzie wschód, gdzie zachód, gdzie północ, gdzie południe. Światło bez cienia nie dawało mi pomocy. Jego przekaz

zu waschen. Ein Himmel voller Drängen, voll unhörbaren Rauschens der Luft, und in der Stratosphäre schlierende Federwolken.

Aber hier in Sils Maria war alles anders. K. saß auf der Bank und blickte auf den See, ich betrachtete ihr Profil und schoss Fotos, denn der Baum, unter dem sie saß, schärfte seinen schwarzen Umriss wunderbar und verwandelte sich in eine japanische Zeichnung winziger Äste. Die Berge gingen in ein tiefes Granatrot über, verloren ihre Dreidimensionalität, wurden flach wie einst das Bühnenbild im Theater, während über ihnen der zweifarbige Himmel seinen Glanz ausbreitete. Über uns war ein tiefes Azurblau, vor uns, über dem Rand der Berge, eine warme orangefarbene Farbe bei vollkommener Abwesenheit der Sonne, die hinter den Fichten untergegangen war. In diesem Moment verlor ich das Gefühl für die Himmelsrichtungen, da die Schatten auf den Wiesen verschwanden. Das Licht beleuchtete alles gerecht, es war in der Luft verteilt ohne Richtung, die uns angezeigt hätte, wo sich unser Danziger Haus befindet. Wohin es mich auf der Erde auch immer verschlug, ich stellte mich gewöhnlicherweise am Mittag mit dem Gesicht zur Sonne, um mich zu vergewissern, dass ich genauso stehe wie auf dem Balkon unserer Wohnung im Danziger Stadtteil Morena. Ich schaute in die Sonne und wusste, dass rechterhand die Wälder von Niedźwiednik liegen und dahinter diejenigen von Stara Oliwa, vor mir das Grün über dem Jassener See, linkerhand Suchanino und Stary Gdańsk, und hinter mir die Danziger Bucht.<sup>3</sup>

Jetzt aber wusste ich nicht, wo Osten war und wo Westen, wo Norden oder Süden. Das schattenlose Licht kam mir nicht zu Hilfe. Seine Aussage war klar und unerbittlich – wir saßen in einem undefinierten Raum ohne Tiefe fest, in dem weder Oben noch Unten eine Rolle spielten. Wir jedoch waren unempfänglich für diese Mitteilung, wir saßen einfach weiter auf der Holzbank am Ufer des Sees, den Nietzsche in seinem aufgeknöpften Leinenmantel umwandert hatte, während er unter den Himmel die harten Sätze Zarathustras ausrief. Wir waren der Zeit enthoben und wussten, dass es diese ewige Wiederkunft, von der Nietzsche so fieberhaft träumte, nicht gibt und nicht geben wird. Die endgültige Einmaligkeit des Augenblicks radierte die Träume von der ewigen Kreisförmigkeit der Zeit dieses einsamen Mannes im Leinenmantel aus, was uns aber keineswegs aufschreckte; das zerstreute Licht bemächtigte sich unserer, und wir begaben uns lustvoll in seinen Bann, während wir

był prosty i nieuchronny – byliśmy zawieszeni w nieokreślonej przestrzeni bez głębi, w której nie obowiązuje góra ani dół, ale my nie odczytywaliśmy tego przesłania, tylko siedzieliśmy na drewnianej ławce nad brzegiem jeziora, wokół którego wędrował Nietzsche w rozpiętym, płóciennym płaszczu, wykrzykując pod niebo twarde frazy Zaratustry. Byliśmy wyjęci z czasu i wiedzieliśmy, że żadnego wiecznego powrotu, o którym on żarliwie snił, nie ma i nie będzie. Ostateczna jednorazowość chwili przekreślała sny tego samotnego mężczyzny w płóciennym płaszczu o wiecznej kolistości czasu, ale nie płoszyło nas to wcale, bo rozproszone światło wzięło nas w swoją władzę, której poddawaliśmy się z ochotą, siedząc obok siebie na drewnianej ławce nad jeziorem w Sils Maria. Tylko strach, że jej kiedyś nie będzie, przeszywał moje serce.

Nazajutrz wjechaliśmy kolejką linową na górę po południowej stronie miasta. Gdy spojrzeliśmy w dół, zobaczyliśmy jezioro spięte z drugim jeziorem rtęciową nitką strumienia. W dole widać było rozsypane domki, a u podnóża góry cienką jak włos żwirowaną ścieżkę, którą wczoraj wędrowaliśmy. Biegła wokół miasteczka, zataczając wielkie koło wokół jeziora Silvaplana. Gdy szliśmy nią wczoraj, nie zdawaliśmy sobie sprawy, że idziemy po wielkim okręgu, jak ostrze cyrkla wykreślającego elipsę.

nebeneinander auf der Holzbank am See von Sils Maria saßen. Einzig die Furcht, dass es sie einst nicht geben werde, durchbohrte mein Herz.

Am darauffolgenden Tag fuhren wir mit der Seilbahn auf den Berg südlich des Dorfes. Als wir nach unten sahen, erblickten wir den See, vom quecksilbernen Faden eines Baches an einen zweiten See geheftet. Die verstreuten Häuschen waren zu sehen, und am Fuß des Berges, so dünn wie ein Haar, der Kiesweg, auf dem wir gestern gegangen waren. Er führte um das Dorf und zog einen ausladenden Kreis rund um den Silvaplanersee. Als wir gestern dem Weg entlanggegangen waren, war uns nicht bewusst, dass wir einem riesigen Kreis folgten wie der Stift eines Zirkels, der eine Ellipse aufzeichnet.

Aus dem  
Polnischen  
von Nina  
Seiler.

- 1 Dolina Radości (Tal der Freude), ein Naherholungsgebiet unweit von Danzig, Anm. d. Übers.
- 2 Auf Polnisch Engadyna, Anm. d. Übers.
- 3 Morena, eigentlich Piecki-Migowo (Pietzkendorf-Müggau), Niedzwiednik (Bärenwinkel), Stara Oliwa (Alt-Oliwa), Suchanino (Zigankenberg) und Stary Gdańsk (Alt-Danzig); Stadtteile von Danzig, Anm. d. Übers.





Sandro Zanetti

## Literarische Gratwanderungen. Von Petrarcas Gipfelgefühl zu Jelineks Alpenpanik

Wo Berge sich erheben, tun sich Abgründe auf. Erhebungen ziehen den Blick nach oben. Berge erscheinen demjenigen als Erhebung, der selbst unten ist, aus einiger Entfernung auf sie blickt – oder sich gerade auf den Weg macht, nach oben zum Gipfel, geleitet vielleicht vom Versprechen, sich durch den Weg nach oben selbst zu erheben, geläutert zu werden, Erhabenheit zu verspüren. Einen solchen Weg hat Francesco Petrarca eingeschlagen, als er 1336 den Mont Ventoux bestieg.<sup>1</sup> Das Gebirge als Lebensraum interessierte ihn nicht. Die Bergbauern wissen davon ein beschwerliches Lied zu singen. Was sie mühsam beackern oder durchforsten, zeigt anderen sich als schreckliche, unzivilisierte Öde. Totes Gestein. Unheimlich. Furchtbar. Maßlos.

Immanuel Kant, als Wanderer nicht einschlägig ausgewiesen, zögerte aus diesem Furchteindruck heraus vor dem Gang ins Gebirge – Königsberg ist kein Berg, sondern eine Stadt. In ihr hockte Kant in seiner Studierstube und sinnierte über das Erhabene. In seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) steht das Gebirge für die dunkle Seite des Erhabenen.<sup>2</sup> Es steht auch für den Wunsch, Abstand zu halten, sich nicht zu verlieren, sich nicht hineinziehen zu lassen in schwindelerregende Abgründe. Kants »Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige

Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer [...] ergreift»,<sup>3</sup> erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine primär durch Lektüre angeregte und zustande gekommene Gebirgsphantasie. Indem sie zugleich produziert und auf Distanz gehalten wird, dient sie nicht zuletzt dazu, ein Gefühl dafür zu entwickeln, der »Natur in uns selbst [...] überlegen zu sein.«<sup>4</sup>

Petrarca ging da unbeschwerter ans Werk. Als er den Mont Ventoux bestieg, blickte er zunächst nur nach oben. Hinauf schweifte der Blick über den Gipfel hinaus, dorthin, wo Gott zu vermuten war. Leitend war der Wunsch, sich durch den Weg nach oben derart selbst zu erheben, dass die Sorgen des Alltags verschwinden – eine Konzentration auf sich selbst möglich wird. In seinem Aufsatz *Landschaft* von 1963 interpretiert Joachim Ritter entsprechend den Aufstieg Petrarcas als Geburtsstunde moderner Subjektivität.<sup>5</sup> Selbstbewusstsein wird hier als eine durch die Besteigung des Berges motivierte Bewegung über sich hinaus gedacht – ein Hinausgehen auf einen imaginären (göttlichen?) Punkt zu, von dem ausgehend dann allerdings, und das ist das Entscheidende, auch wieder ein Blick zurück auf »sich« möglich werden sollte. Es geht darum, über sich hinaus zu einem »sich« zurückzukehren, das erst *in* dieser Rückkehr als ein selbstbewusstseinsfähiges Ich erfahr- und denkbar wird. Das Gebirge ist, so gesehen, Mittel zum Zweck. Aber offenbar – für Petrarca und andere – ein notwendiges Mittel.

Eine Rückkehr zu »sich« – das klingt nicht schlecht. Inzwischen lebt eine ganze Tourismusindustrie vom Versprechen, man könne im Gebirge zu sich, zur Ruhe, zur Entspannung kommen. Die in sich ruhende Subjektivität ist im Übrigen zugleich Bedingung dafür, dass Natur – Berge, Wiesen, Wälder, Hügel – als Landschaft wahrgenommen werden kann. Landschaft ist die Zeigeseite der Natur. Sie stellt sich nur demjenigen gegenüber ein, der Natur in einem emphatischen Sinn *betrachtet* und dafür auch die nötige Zeit und Muße aufbringt. Natur zeigt sich dann nicht mehr als unmittelbares Betätigungsfeld mühsamer Arbeit, als stumme Materie oder als metaphysisches Produkt eines Schöpfers, sondern als ein in sich zweckfreies, ästhetisch wahrnehmbares Schauspiel – schön!

Was aber passiert, wenn man das Landschaftsschauspiel hinter sich lässt und sich aufmacht, ins Gebirge? Wenn es in den Bergen überall dort, wo es nach oben, auch nach unten geht – eine Frage der Perspektive... –

welche Richtung schlägt man ein? Welche Abgründe tun sich auf? Und was spräche dagegen, dass nicht ähnliche Abgründe sich auch in jenem Ich auftun können, das (in den Bergen oder wo auch immer) auf »sich« zurückkommen möchte? Der optimistischen Vision und Version eines Auf- und Abstiegs im Gebirge, die Petrarca mit einem gelungenen Zu-sich-selbst-Kommen assoziiert, stehen in der Literatur der Moderne jene Gebirgs- und Selbsterkundungsgänge entgegen, die im Auf und Ab keine Ruhe finden, sondern Risse erkennen, Abgründe, Gefahren, Sprachlosigkeit.

Als Jakob Michael Reinhold Lenz 1778 durchs elsässische Gebirge wanderte, hatte er seinen Verstand schon fast verloren. Entspannung brachte der Gang durchs Gebirge kaum. Anders als Kant näherte er sich den Abgründen – der Berge und seiner selbst – im Selbstversuch. Auf Georg Büchner machten die Eindrücke, die dieser Selbstversuch bei Zeitgenossen wie Johann Friedrich Oberlin hinterließ, seinerseits einen derartigen Eindruck, dass er sich ein gutes halbes Jahrhundert später ebenfalls auf den Weg machte: durchs Gebirge. Auf den Spuren von Lenz durchwanderte auch Büchner das Elsass.<sup>6</sup> Das war 1833.

Und heute gibt die einsame Grabstätte Büchners auf dem Züriberg bei der Bergstation Rigiblick den Blick auf die Alpen frei. Man sieht bei klarem Wetter die Stadt Zürich, den funkelnden See, dahinter die Berge. Letztere sind aber zu weit weg, als dass man ihre Abgründe wirklich wahrnehmen könnte. Das ändert sich erst dann, wenn man sich die *Schriften* von Büchner vornimmt. In seinem *Lenz* lesen wir:

»Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen  
Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein,  
grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser  
rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg.  
Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft.  
Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht,  
und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer  
und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump.  
Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts  
am Weg, bald auf-, bald abwärts. Müdigkeit spürte er  
keine, nur war es ihm manchmal unangenehm,  
daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.

Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein  
so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte,  
und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen  
Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas,  
wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts.«<sup>7</sup>

Was genau der Büchner'sche und vielleicht, wer weiß, auch der reale Lenz im Gebirge suchte, wissen wir nicht. Büchners Erzählung legt jedoch nicht nur nahe, dass Lenz das Gesuchte im Gebirge nicht fand – »er fand nichts«. Sie lässt auch die Vermutung aufkommen, dass es das blanke Nichts, der Abgrund, die Leere war, denen Lenz bei seinem Gang durchs Gebirge *in sich* begegnete. Gerade in dem Maße, wie Büchner die Gebirgsnatur als übermächtige, lebendige, verschlingende und selbsttätige Elementargewalt beschreibt, lässt er Lenz als darin hoffnungslos verlorene, vergehende, stolpernde, vor sich hin tappende Figur erscheinen.

Natur ist hier vieles, doch garantiert nicht mehr Landschaft. Denn dazu bedürfte es eines besonnenen Betrachters, der sich über das Gesehene hinweg erhaben fühlen kann. Jedoch trifft eine solche Haltung hier nicht einmal mehr auf die Figur des Erzählers (Büchner?) zu. Selbst die Sprache erscheint hier überwältigt von der Kraft, die sie als Natur bloß zu beschreiben vorgibt. Als ein überwältigendes Wirken tritt hier im Medium der Sprache Natur auf. Von der Wirklichkeit dieses Wirkens wird das Subjekt, hier Lenz, in Beschlag genommen. Das zehrt an den Kräften. Kein Wunder daher, dass in Lenz, dem Büchner'schen Lenz, der Wunsch sich breitmacht, »auf dem Kopf« zu gehen.

Ob es sich dann wirklich leichter, befreiter, unbeschwerter gehen lässt? – Es bedurfte eines so »bewanderten« Lesers wie Paul Celan, damit der Satz vom Auf-dem-Kopf-Gehen als ein Satz ins Ungewisse, ein Sprung also, erkennbar werden konnte: »Wer auf dem Kopf geht«, gab Celan in seiner »Meridian«-Rede von 1960 zu bedenken, »der hat den Himmel als Abgrund unter sich.«<sup>8</sup> Der Himmel als Abgrund: Das ist so ziemlich genau das Gegenbild – doch ist es noch ein Bild? – von dem, was Petrarca vorschwebte, als er sich aufmachte zum Gipfel des Mont Ventoux. Es ist ein Himmel, an dem keine Sonne mehr strahlt, aber auch keine Sterne mehr leuchten. Georg Lukács sprach analog zu dieser Art himmlischer Abgründigkeit in seiner 1914/15 zu Papier gebrachten *Theorie des Romans* von einer »transzendentalen Obdachlosigkeit«.<sup>9</sup> Er fasste diese

Obdachlosigkeit als ein spezifisches Signum der Moderne. Alle Zeiten davor erschienen ihm dagegen noch, wie bei Petrarca, als glücklich: »Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.«<sup>10</sup>

Der Himmel als Abgrund – gesagt ist damit auch, dass das kopfstehende Ich den Blick nicht mehr von einer imaginären Warte aus auf »sich« richtet (Selbstbewusstsein). Stattdessen wird der Kreislauf von Ich und Mich oder Ich und Mir, so wie er sich im Auf und Ab der traditionellen Gebirgswanderungen konsolidieren zu können schien, aufgebrochen, gewendet, ins Offene und Unheimliche gedreht (Selbstaussetzung). Liest man Franz Kafkas »Der Ausflug ins Gebirge« von 1912/13, mag es einem vorkommen, als sei das kopfstehende Ich von Büchners *Lenz* darin wieder auf seinen Füßen gelandet – aber ohne Aussicht mehr darauf, im Gebirge sich selbst zu begegnen. Wir wissen noch nicht einmal, ob der Ausflug überhaupt stattfinden wird. Und falls doch: Wird jemand mitkommen? Wer oder was soll dem Ich im Gebirge begegnen, ihm beistehen können?

»Ich weiß nicht«, rief ich ohne Klang, »ich weiß ja nicht.  
Wenn niemand kommt, dann kommt eben niemand.  
Ich habe niemandem etwas Böses getan, niemand hat mir  
etwas Böses getan, niemand aber will mir helfen.  
Lauter niemand. Aber so ist es doch nicht. Nur daß mir  
niemand hilft –, sonst wäre lauter niemand hübsch.  
Ich würde ganz gern – warum denn nicht – einen Ausflug  
mit einer Gesellschaft von lauter Niemand machen.  
Natürlich ins Gebirge, wohin denn sonst?  
Wie sich diese Niemand aneinander drängen,  
diese vielen quer gestreckten und eingehängten Arme,  
diese vielen Füße, durch winzige Schritte getrennt!  
Versteht sich, daß alle in Frack sind. Wir gehen so lala,  
der Wind fährt durch die Lücken, die wir und  
unsere Gliedmaßen offen lassen. Die Hälsen werden  
im Gebirge frei! Es ist ein Wunder, daß wir nicht singen.«<sup>11</sup>

Der Forschung ist nicht entgangen, dass Kafkas »Niemand« eine Anspielung auf Odysseus' listige Selbstbezeichnung als »Niemand« (*Outis*)



zum Schutz gegenüber dem Zyklopen Polyphem darstellen könnte<sup>12</sup> – oder dass die »vielen quergestreckten und eingehängten Arme« als Allegorie auf die Schrift (des Textes selbst, aber auch darüber hinaus) zu lesen sind.<sup>13</sup> Doch was hat es mit dem Gebirge auf sich?

Kafkas Gebirge ist ein Massiv der Unpersönlichkeit. Seit dem Aufkommen des Bergtourismus im 19. Jahrhundert werden Ausflüge ins Gebirge mit Geselligkeit assoziiert. Man wandert vorzugsweise nicht alleine, sondern zusammen. Kafkas Aufzeichnung hingegen spricht von einer radikalen Ungeselligkeit. Die Bergwelt, so mag der Text erinnern, ist von ihren natürlichen Begebenheiten her kein Ort selbstverständlicher Sozialität – im Unterschied etwa zur Stadt, die genau dadurch definiert ist. Das heißt nicht, dass es in der von Kafka skizzierten, letzten Endes nur angedeuteten Bergwelt gar keine Sozialität gäbe. Es gibt sie schon. Nur ist sie rein negativ bestimmt: »lauter Niemand«. In der Vorstellung begleiten die im Plural auftretenden Niemandsfiguren jenes Ich, das in Kafkas Text keinen Zirkel der Selbstbegegnung, sondern ein rückhaltloses Sich-Aussprechen beschreibt – ein stummes Sprechen allerdings. Zwar gibt es im Text durchaus – als entfernte Replik auf das Gebirge, das selbst nicht spricht, wohl aber Sprache »zurückgeben« kann – Echoeffekte. Aber das Echo ist hier seinerseits ein stummes, verumtumt im stillen Medium der Schrift.

Es war wiederum Celan, der hellhörig auf die stummen Verwerfungen in Kafkas Text reagierte und seinerseits einen Text, das »Gespräch im Gebirg« (1959), verfasste, in dem die von Kafka her schon bekannten »niemand und Niemand«<sup>14</sup> wieder auftreten. Auch Büchners »Lenz«<sup>15</sup> kommt in Celans Text wieder vor – nur ist es darin nun (wie schon bei Kafka) aus und vorbei mit der von Büchner noch gefeierten (wenn auch unter prekären Vorzeichen stehenden) Beseelung der Natur. Darüber hinaus bezieht Celan sich in seinem »Gespräch im Gebirg« mindestens noch auf eine weitere Vorlage: das praktisch gleichzeitig mit Kafkas »Ausflug ins Gebirge« entstandene »Gespräch in den Bergen« von Martin Buber (1913).<sup>16</sup> Buber entwickelt darin eine existentialphilosophisch ausgerichtete Raumsemantik, die in der Vertikalen des Gebirges ein Vorbild für die »Aufrichtigkeit« des Menschen sieht. Vertikale »Aufrichtigkeit« erscheint in Bubers »Gespräch in den Bergen« als Voraussetzung für die Möglichkeit der Ausrichtung des Menschen in die Horizontalität seiner Beziehungen zu anderen Menschen (und: anderem als Menschen).

Wie bei Kafka und Buber sucht bei Celan das Ich– »der Jud«, um den es nun explizit geht – in unwirtlicher Umgebung nach einem Gegenüber, einem Du und Ansprechpartner. Ähnlich wie bei Kafka, aber anders als bei Buber, kommt bei Celan »die Natur« nur bedingt – oder gar nicht – als Du infrage: »Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute, auch hier.«<sup>17</sup> Hingegen kommt bei Celan, wie bei Buber, tatsächlich noch ein zweites Ich hinzu, mit dem dann, holprig, jenes »Gespräch« beginnt, das im Titel des Textes versprochen ist. Weiterhin prägend bleibt allerdings bei dem ganzen – im Kafka'schen Sinne: hilflosen – Gestammel die Stille des Gebirges: »Still wars also, still dort oben im Gebirg.«<sup>18</sup> Die Stille des Gebirges erweist sich in Celans Text als unheimliche Abwesenheit menschlicher Präsenz. Wenn man dem Gebirge – wie das bei Büchner über die anthropomorphen Naturbeschreibungen vielleicht noch greifbar war – eine Sprache zugestehen sollte, dann eine, die »ohne Ich und ohne Du« auskommt und stattdessen – wie bei Kafka – aus lauter Niemand, aus »lauter Er, lauter Es« besteht:

»Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet  
einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan  
in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser  
ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von  
noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte,  
aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt,  
das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache, nicht für dich  
und nicht für mich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht,  
die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht  
für mich –, eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du,  
lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das.«<sup>19</sup>

Das sprechende Ich trifft in Celans »Gespräch im Gebirg« auf eine Welt, der es, mit Buber gesprochen, am Dialogischen und von da her auch am Gemeinschaftlichen mangelt. Der Umgebung entsprechend, kommt es zwischen den beiden Protagonisten des Textes auch weniger zu einem »Gespräch« als vielmehr zu einem Stottern und Stammeln.

Denn wie sollte es möglich werden, aus der anonymen Dimension der Sprache, die hier streng analog zur Anonymität des Gebirges aufgefasst wird, hinauszutreten? Wie sollte ein dialogisches – das heißt: auf ein

individuelles Ich und Du bezogenes oder beziehbares – Sprechen oder Schreiben möglich werden, wenn doch die Wörter, die man im Munde führt oder auf dem Papier hinterlässt, bereits von einer endlosen Anzahl anonymer, unbekannter, aber auch (noch schlimmer...) bekannter Sprecher und Schreiber benutzt worden sind – und weiterhin benutzt werden? Welchen Status hat ein geschriebenes ›Ich‹ oder ›Du‹ auf dem Papier, wenn es sich von jenem individuellen sprechenden oder schreibenden Ich bereits losgelöst hat und in das stumme Gebiet der Schrift – jenes Gebirge aus Buchstaben und Wörtern – eingewandert ist? Celan hat nach seiner Arbeit am »Gespräch im Gebirg« nicht aufgehört, in seinen Texten (den Gedichten und poetologischen Entwürfen) diese oder ähnliche Fragen zu umkreisen. Zugleich versuchte er diese Fragen zu beantworten, indem er auf eine radikale Poetik der Du-Adressierung setzte.<sup>20</sup>

Seither gab es nicht wenige Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die ihrerseits auf die entsprechenden Adressierungen – das »Du« oder »Hörstdu?«<sup>21</sup> in Celans Texten – geantwortet haben.<sup>22</sup> Zu ihnen gehört Elfriede Jelinek, die in ihrem Dramentext *In den Alpen* (2002) so weit ging, eine Figur namens »Celan« zu entwerfen, die dann auch ihren Auftritt auf der Bühne haben sollte. Im Stück soll »Celan« auftreten, und es ist sein »Gespräch im Gebirg«, das teils über mehrere Sätze hinweg wörtlich von ihm selbst (re)zitiert werden soll. Doch »Celans« Rede bleibt im Dramentext nicht unwidersprochen. Konterkariert werden »Celans« Äußerungen durch unverhohlenen antisemitische Gegenreden:

»Wissen Sie, ich glaube, der Jude kann nie so in das Wesen  
des ihm innerlich doch fremden Hochgebirges eindringen,  
da er ein Kind der Ebene und des Tales von altersher ist.  
Auch die vielgerühmte Anpassungsfähigkeit nützt  
in diesem Falle nicht, da hier zum Erlernen der Bergsprache  
eben das unerläßliche Sprachtalent fehlt, das nur Völker,  
die von altersher mit den Bergen in Berührung waren, besitzen.  
Ich habe das persönlich überprüft. Und es ist mir überdies schon  
öfter bei meinem mühsamen Gefahrenaufsuchen aufgefallen.  
Das müssen Sie doch zugeben, wenn Sie versucht haben,  
vom Becher des Todes zu nippen, so wie ich, wenn ich  
die Pistenabspernung mißachte und drunter durchtauche  
und mich in den vollkommen unberührten Tiefschnee stürze.«<sup>23</sup>

Der fanatischen Berg- und Skibegeisterung (und Fremdenfeindlichkeit), die Jelinek mit Österreich assoziiert, wird im Stück die durch »Celan« verkörperte Sprach- und Bergskepsis entgegengesetzt.

Den unheimlichen Berührungspunkt bildet dabei die Brandkatastrophe in Kaprun im Jahr 2000, bei der aufgrund eines Tunnelbrands einer Gletscherbahn 155 Menschen zu Tode kamen. Jelinek überblendet diese Katastrophe auf höchst irritierende Weise mit der Shoah. Dabei tritt Celan als Bewahrer des Andenkens auf, der den an den Juden begangenen Massenmord dem Vergessen entreißen möchte. Den Gegenpol dazu bilden die von Jelinek inszenierten gespenstischen Stimmen der in der Brandkatastrophe von Kaprun getöteten Menschen. In ihrer sprachlichen Inszenierung lässt Jelinek diese Toten noch über deren Tod hinaus jene kruden und in sich verdrehten Sätze sprechen, die als Ausdruck einer unheimlichen, schiefklingenden Allianz aus Sportbegeisterung, Bergromantik, Antisemitismus, Kapitalismus, Technikgläubigkeit und Heimatkitsch zu lesen sind:

»Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber daß Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen!  
Opa sagt, das geht gar nicht. [...] Wir sind Ihnen sehr weit, wahrscheinlich zu weit entgegengekommen [...].  
Sie sind nichts wert. Und Ihnen haben wir so viel geschenkt!  
Unsere gute weiche runde Landschaft haben Sie  
total gratis gekriegt.«<sup>24</sup>

Jelineks Alpenpanik ist legendär. Sie manifestiert sich nicht nur im Dramentext *In den Alpen* (2002), sondern auch im Opus Magnum *Die Kinder Toten* (1995), in *Wolken.Heim.* (1988), *Totenauberg* (1991) oder *Gier* (2002). Furios abgerechnet wird in diesen Werken mit der Bergidylle als Sehnsuchtsort einer Gesellschaft, die bereit ist, Natur zu zerstören, um Natur als Produkt, Wellness und Sport »genießen« zu können. Abgerechnet wird aber auch mit der (imaginierten) Perspektive der Bergler und Provinzler, die in ihrer Wir-Perspektive alles, was ihnen fremd scheint, als unnatürlich, unpassend, minderwertig disqualifizieren wollen.

Wie bei Kafka und Celan sind die Natur und die Berge im Besonderen auch bei Jelinek stumm: Es gibt keine Sprache der Berge. Wohl aber gibt es Vertreter der Tourismusindustrie, gibt es Sportbegeisterte,

Heimatschützer, Einheimische, Großunternehmer und Naturliebhaber – und diese sprechen jeweils sehr wohl eine Sprache. Aus deren realen und imaginierten Schablonen, Versatzstücken und Splittern montiert Jelinek ihren Text. Es gibt darin keine kohärenten Sprecherstimmen, keine Identitäten, die in sich stimmig wären. Vielmehr sind selbst die einzelnen Stimmen komponiert aus teils inkompatiblen und rhetorisch dann noch verschärften Vorurteilen, Zitaten, Versprechern, Mutmaßungen und Phantasien.

Jelinek operiert konsequent auf der Ebene des Diskurses – und seiner Zerstörung. Die Sprecher sind keine Figuren, sondern reine Effekte eines – in sich unschlüssigen, zur Kenntlichkeit entstellten, aber eben deshalb aufschlussreichen – Sprechens, das aus aneinander montierten Diskursfetzen besteht. Davon betroffen ist auch die vermeintliche Sprache der Natur, der Landschaft, der Berge: In der Jelinek'schen Montage von Diskursfetzen wird diese Sprache schonungslos als ein Produkt kultureller Zuschreibungen kenntlich gemacht.

Darin steckt noch weiteres analytisches Potenzial: Aus der Perspektive von Jelineks Texten wird erkennbar, dass auch die übrigen hier vorgeführten Gebirgexte jeweils auf kulturell tiefsitzenden Zuschreibungen beruhen. Es sind Zuschreibungen, deren Wertungen sich historisch oder von Text zu Text ändern können. Gilt das Interesse dem Aufstieg? Der Erhebung? Der Läuterung? Oder dem Abstieg? Dem Verfall? Dem Wahnsinn? Oder ist es, falls das Auf und Ab glückt, nur Erleichterung, endlich in der Ebene angekommen zu sein?

Ludwig Hohl gehört zu den wenigen Autoren, die sich mit gleicher Verve für beide Richtungen interessiert haben. In seiner *Bergfahrt* (1975), an der er mit größeren Unterbrechungen fast fünfzig Jahre arbeitete (1926–1975), wird die Spannung zwischen den beiden Polen als existentielle Grundverfassung bestimmt. »Warum steigt ihr auf Berge?« lautet die Bergsteigern und Wandern gegenüber immer wieder gern gestellte Frage. Hohls Antwort: »Um dem Gefängnis zu entinnen.«<sup>25</sup> Hohl kommt es dabei auf das Tempo und die Rhythmik an, in denen Auf- und Abstieg erfolgen. Die *Bergfahrt* ist ein schmaler Band, in stilistischer Hinsicht jedoch ein lapidarer – hier wörtlich: steiniger – Brocken. Es ist ein ungelinker Brocken, der das Lesen, vergleichbar einer Kletterei in schwierigem Gelände, zu einer Tour de Force werden lässt. Aufgeworfen werden dabei folgende Fragen: Was heißt es, dem Versprechen nach Erhebung oder



dem Sog in den Abgrund zu folgen, ihm nachzugeben? Oder geht es gerade um den Widerstand gegenüber diesen (eingebildeten?) Kräften? Und wohin würden einen dann der Widerstand, die Kritik oder die Abstinenz (dem Gebirge gegenüber) führen?

Literarische Gebirgstexte bilden stets Gratwanderungen in dem Sinne, dass die Grenze zwischen Auf und Ab, Erhebung und Abgrund, Fülle und Leere das Handlungs- und Sprachfeld bestimmt. Die entsprechenden Zuschreibungen sind jedoch praktisch durchgehend, sogar bei Jelinek, *gebirgsspezifisch*: Das Gebirge ist nicht einfach eine Projektionsfläche, sondern in seiner jeweils stummen Massivität eine Herausforderung, eine Provokation, ja ein Affront – ein Affront gegenüber dem verhältnismäßig vergänglichen und vor allem schwachen Subjekt, das ihm gegenübersteht oder sich in ihm aufhält. Das ist auch der Grund, warum in der Literatur Berge so oft als Kontrastmodelle, als Beschreibungsmodi oder Allegorien menschlicher Befindlichkeit und Subjektivität vorkommen.

Bei allen Unterschieden im Einzelnen ist das auch bei den hier diskutierten Texten der Fall: Bewusst oder unbewusst suchen die jeweiligen Protagonisten die Berge als Provokation auf. Genauer: Sie machen sich ins Gebirge auf, oder wollen es tun, um daraus verändert zurückzukehren. Wobei eine Rückkehr (wohin genau?) nicht immer gelingt. In der jeweiligen Mischung aus Faszination und Unbehagen dem Gebirge gegenüber entwerfen diese Texte zugleich entsprechende Modelle von Literatur: Literatur als Medium der Erhebung oder des Absturzes, als Echoraum, als topographische Verzeichnung von Orten und Worten, als Anstrengung, als Versprechen, irgendwo anzukommen, als sperrige oder beglückende Materie, als Inszenierung von Erhabenheit, als Panorama, als Sehnsuchtsort, als Schichtung sedimentierter Inhalte vergangener Zeiten...

Die Gebirgsliteratur bildet letzten Endes selbst einen Berg – einen Berg aus Texten. Auch wer diesen Berg besteigt, kommt verändert zurück: erhoben, beglückt, bereichert oder, wer weiß, erschöpft, verirrt, zugrunde gerichtet. Dazu muss man allerdings die Texte – wie der Bergsteiger die Berge – an sich ranlassen. Wer das nicht tut, wird am Ende vielleicht dort ankommen, wo Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen frühen Jahren (1796) beim Anblick der eigentlich beeindruckenden Alpenkulisse im Berner Oberland innehielt. Was Kant am Erhabenen der Gebirge bei aller

Distanz immerhin noch faszinierte, lässt Hegel gänzlich kalt. In heiterer Gelassenheit bringt er seine Gebirgserfahrung wie folgt auf den Punkt:

»Die Vernunft findet in dem Gedanken der Dauer dieser Berge oder in der Art von Erhabenheit, die man ihnen zuschreibt, nichts, das ihr imponirt, Staunen und Bewunderung abnöthigte. Der Anblick dieser ewig todten Massen gab mir nichts als die einförmige und in die Länge langweilige Vorstellung: es ist so.«<sup>26</sup>

- 1 Vgl. Petrarca, Francesco, *Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch/Deutsch* (1336/1353), übers. u. hg. v. Kurt Steinmann, Stuttgart 1995.
- 2 Vgl. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft* (1790), in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 10, hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1956, 164–207 (§§ 23–29).
- 3 Ebd., 195 (§ 29).
- 4 Ebd.
- 5 Vgl. Ritter, Joachim, »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft« (1963), in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1974, 141–163.
- 6 Vgl. Hörisch, Jochen, »Pathos und Pathologie. Der Körper und die Zeichen in Büchners Lenz«, in: *Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler* (Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987), Basel, Frankfurt a.M. 1987, 267–275.
- 7 Büchner, Georg, *Lenz*, in: ders., *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar* (Marburger Ausgabe), Bd. 5, hg. v. Burghard Dedner u. Hubert Gersch unter Mitarbeit v. Eva-Maria Vering u. Werner Weiland, Darmstadt 2001, 31–49, hier 31.
- 8 Celan, Paul, »Der Meridian«, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rudolf Bücher, Frankfurt a.M. 1983, 187–202, hier 195.
- 9 Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied, Berlin 1971, 32.
- 10 Ebd., 21.
- 11 Kafka, Franz, *Betrachtung*, Leipzig 1913, 36–38.
- 12 Vgl. Strowick, Elisabeth, »Lauter Niemand«. Zur List des Namens bei Homer und Kafka«, *MLN* 119 (German Issue, 2004), 564–579.
- 13 Vgl. Lehmann, Hans-Thies, »Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka«, in: *Der junge Kafka*, hg. v. Gerhard Kurz, Frankfurt a.M. 1984, 213–241.
- 14 Celan, Paul, »Gespräch im Gebirg«, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, 169–173, hier 171.
- 15 Ebd. 169.
- 16 Buber, Martin, »Von der Richtung. Gespräch in den Bergen«, in: ders., *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Leipzig 1913, 7–24. Weitere Subtexte bilden Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, Heideggers *Sein und Zeit* sowie die von Celan mehrfach explizit gemachten biografischen Hintergründe, insbesondere die versäumte (und im »Gespräch im Gebirg« dann fiktional nachgeholte) Begegnung Celans mit Adorno in Sils Maria. Vgl. hierzu sowie zur Forschung insgesamt: Zanetti, Sandro, »zeitoffen«. *Zur Chronographie Paul Celans*, München 2006, 193–194.
- 17 Celan, »Gespräch im Gebirg«, 169.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., 170–171.
- 20 Die Du-Adressierung impliziert auch die Möglichkeit einer Selbstbegegnung – sofern das Ich sich im sprachlich artikulierten »Du« als (mit) gemeint erkennen kann. Celan selbst interpretierte das »Gespräch im Gebirg« im Nachhinein als eine derartige – durch die Fremdheit des Gebirges, die Sprache und das schriftlich artikulierten »Du« hindurchgehende – Selbstbegegnung: »Ich bin ... mir selbst begegnet.« Celan, »Der Meridian«, 201.
- 21 Celan, »Gespräch im Gebirg«, 171.
- 22 Umgekehrt zeugen die vielen intertextuellen Anspielungen gerade im »Gespräch im Gebirg« davon, dass Celan seine eigenen Texte bereits als ein mögliches »Du« – einen Echoraum – vorangegangener Texte (von Lenz, Büchner, Nietzsche, Kafka, Buber, Heidegger, Adorno...) verstand bzw. entwarf.
- 23 Jelinek, Elfriede, *In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin 2002, 45.
- 24 Ebd., 42–43.
- 25 Hohl, Ludwig, *Bergfahrt*, Frankfurt 1983, 87–88.
- 26 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, »Bericht über eine Alpenwanderung«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hg. v. der Friedhelm Nicolin u. Gisela Schüler, Hamburg 1989, 381–398, hier 392.



Peter Brang

## Das Wallis als poetisches Gefilde in polnischen Gedichten

»Byli tam, kędy śnieżnych gór błyszczą korony.«  
»Sie waren dort, wo die Kronen der Schneegipfel glänzen.«

Juliusz  
Słowacki,  
*W szta-  
buchu Marii  
Wodzińskiej*  
(1835)

### Frühe polnische Alpendichtung

Die Polen haben sich der Schweiz und ihren Alpen bereits recht früh zugewandt, sowohl als Reisende wie auch als Dichter. Vermutlich der erste Pole, der Verse über die Alpen schrieb, war Samuel Przykowski (1592–1670). Przykowski war Arianer, studierte von 1614 bis 1618 an der Universität in Altdorf bei Nürnberg sowie in Leiden und unternahm 1618 eine Reise nach London und Paris. Wann und ob er die Alpen je gesehen hat und unter welchen Umständen und ob es in seinen kurzen Berggedichten wirklich um die Schweizer Berge geht, ist nicht bekannt. Er hat seine Verse auf Lateinisch geschrieben. Jakub Teodor Trembecki (1643–1719) hat sie 1675 recht frei ins Polnische übersetzt und in seinen *Wirydarz poetycki* (*Poetischer Hain*) als Nummern 230 und 231 aufgenommen. Alexander Brückner druckte Przykowskis anrührende Verse 1910 in seiner Ausgabe der Werke Trembeckis nach, zugleich mit dessen polnischer Übersetzung. Es sind Verse, die ungeachtet ihrer Gelehrtheit etwas fast Kindliches, ergreifend Unmittelbares haben:



### 230. Eiusdem in conspectum Alpium

Wierzchy, trochę powietrza z niebem się dzielące,  
Wierzchy wyniosłe, blizkich gwiazd sięgające,  
Wybyście wystarczyły temu ciężarowi,  
Którym nowi mieszkańcy ciężcy Atlasowi.  
Przecz to głowy zronione białym szronem macie?  
A swym karkiem wysokim niższych gwiazd tykacie?  
Mylę się? czy chcąc lepiej widzieć, jak jest rośła.  
Matka ziemia swą siwą głowę tak podniosła?

Ihr Gipfel, die der Aether nur wenig vom Himmel trennt,  
Ihr erhabene Gipfel, die ihr die nahen Sterne zu erreichen sucht,  
Die ihr ausreichen würdet für jene Last,  
Die der grosse Atlas trägt,  
Sagt, warum tragt ihr mit weissem Rauhreif bedeckte Häupter?  
Und mit eurer hohen Spitze berührt ihr die Sterne?  
Irr ich mich? Oder hat, um besser zu sehen, wie sie gewachsen ist,  
Mutter Erde ihren ergrauten Kopf so erhoben?<sup>1</sup>

### 231. Eiusdem in glaciem

Co zdrój jasny tak ścięto? Której wzrok Gorgony  
Sprawił, że w szklany marmur potok obrócony?

Was hat die klare Quelle so abgeschnitten? Wessen Gorgonen Blick  
Hat bewirkt, dass der Bach in gläsernen Marmor verwandelt ist?<sup>2</sup>

Das 18. Jahrhundert brachte Europa die Entdeckung der Alpen, den Beginn des Alpentourismus, die Schweizreise als wesentliches Element der Bildungsreise des europäischen Adels und des gehobenen Bürgertums, den Lobpreis des einfachen, freien, naturnahen, unschuldigen Lebens, wie es in Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* (1732) gefeiert wird; dieses Gedicht war früh auch in Polen bekannt, wiewohl es erst 1821 von Kazimierz Jaworski in polnische Verse übertragen wurde.<sup>3</sup> Hallers idyllisches Bild der Alpen und der Schweiz spiegelt sich in der Prosaskizze *O Szwajcarii (Über die Schweiz)*, die Dyzma Bończa Tomaszewski (1749–1825) nach seiner Schweizreise von 1778–1780 schrieb und mit seinem Abschiedsgedicht *Pożegnam więc was, poczcziwe Szwajcary (Ich segne euch, Ihr anständigen Schweizer)* beschloss.<sup>4</sup> Arkadien schien in den Alpen zu liegen.

### Zur polnischen Schweizdichtung im 19. und 20. Jahrhundert

Während der letzten beiden Jahrhunderte haben viele polnische Dichter die Schweiz bereist oder dort Asyl gefunden und ihr Erlebnis der Schweiz und ihrer Landschaft in Gedichten oder, seltener, in Reiseberichten und Tagebüchern festgehalten. Diese Gedichte wurden in der 1998 erschienenen kommentierten Anthologie *Landschaft und Lyrik. Die Schweiz in Gedichten der Slaven* im Original und in poetischer Übersetzung ins Deutsche abgedruckt, oder zumindest genannt.<sup>5</sup> Der polnische Anteil an der slavischen Schweizdichtung ist eindrucklich, sowohl was die Zahl der Gedichte anbelangt, wie auch hinsichtlich des ästhetischen Rangs.

Von den in der Anthologie verzeichneten 350 Gedichten stammen mehr als ein Drittel, nämlich 150, von insgesamt dreißig polnischen Verfassern. Die Polen stehen damit den Russen, die mit 166 Gedichten vertreten sind, kaum nach.<sup>6</sup> Gewiss werden noch weitere ›Schweizgedichte‹ aufgefunden, wenn die polnische Forschung sich dem Thema ernsthaft zuwendet. Ewa Grzęda hat 2010 bei einer neuerlichen Würdigung der Anthologie *Landschaft und Lyrik* nur das Eine beklagt, dass es bislang keine in Polen geschaffene besondere Monographie zur polnischen Alpendichtung und zu einer weit gefassten Literatur über die Alpen gebe. Schon Jacek Kolbuszewski hatte 1998 seine Rezension der Anthologie mit den Worten geschlossen: »Die Betrachtung dieses Werks

macht im übrigen klar: Es ist höchste Zeit, dass bei uns eine Monographie über das Alpen Thema in der polnischen Literatur geschrieben wird.«<sup>7</sup>

Die polnische Schweizdichtung hat deshalb besonderen Rang, weil zu ihrer Entstehung die Verbannten und Emigranten des Novemberaufstandes von 1830/31 wesentlich beigetragen haben: Mickiewicz, Słowacki und Krasiński, das Dreigestirn der polnischen Romantik (man stelle sich vor, Puškin und Lermontov hätten nicht den Kaukasus, sondern die Schweizer Alpen besungen!). Eine zweite äußerst produktive Phase durchlebte die polnische Schweizdichtung zwischen 1890 und 1918, in der Zeit des Jungen Polen, der *Młoda Polska*, mit Dichtern wie Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Władysław Orkan und Jerzy Żuławski, mit Jan Kasprowicz, Władysław Orkan und Zenon Przesmycki (Miriam). Dass in der Zeit vom Wiedererstehen Polens in der Zwischenkriegszeit und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs nur wenige Gedichte mit Schweizer Thematik entstanden, wird den wirtschaftlichen und politischen Verhältnissen geschuldet sein. Nach 1945 traten dann Mieczysław Jastrun, Julian Przyboś, Tadeusz Kubiak und Marek Skwarnicki mit bedeutenden Dichtungen hervor. Einigen von diesen Dichtern werden wir begegnen, wenn wir uns jetzt dem Wallis zuwenden.

Der flächenmäßig drittgrößte Schweizer Kanton, das Wallis, teilt mit Graubünden, dem größten, die Besonderheit, dass er ganz in das Hochgebirge eingebettet ist. Begrenzt im Norden durch die Berner und Waadtländer Alpen, im Süden durch die Walliser Alpen mit den höchsten Bergen der Schweiz. Ein mächtiges Tal. Seine Landschaft bietet dem Dichter als Motive die Berggipfel an, die Gletscher, die Wasserfälle, den Fluss und die Flüsschen, die Grenzen. Solchen Themen sind mehrere Beiträge in der Serie *Góry – Literatura – Kultura* (*Berge – Literatur – Kultur*) gewidmet, keineswegs nur, aber oft am Beispiel der Tatra.<sup>8</sup> Wir greifen für das Wallis zwei dieser Motive heraus: den Wasserfall und den Berggipfel, und werfen einen Blick auf ihre Darstellung in den polnischen Gedichten.<sup>9</sup>

### **Der romantische und der jungpolnische Wasserfall**

Die zwei polnischen Dichter Władysław Tarnowski und Zenon Przesmycki (Miriam) hat der Wasserfall Pissevache, der beim Walliser Dorf Vernayaz (Tarnowski schreibt: Verneyaz) ins Rhonetal stürzt,

zu Gedichten inspiriert. An diesen lässt sich sehr schön der Wandel der poetischen Naturauffassung von der Romantik zur *Młoda Polska* erkennen.

Die grandiose Kaskade wurde bereits im 16. Jahrhundert in ersten Reiseberichten erwähnt. Goethe, Rousseau und Madame de Staël haben sie bewundert. Auch polnische Reisende hat sie mehrfach angezogen. Mickiewicz und Odyniec besuchten Ende Juli 1830, nach neunmonatigem Aufenthalt in Italien, bei der Rückkehr in die Schweiz zu Fuß über den Simplon gewandert, auf dem Wege von Sion nach Martigny auch die »berühmte Kaskade Pissevache« und waren, nebenbei gesagt, gemäss Odyniec' Bericht, etwas enttäuscht: »Wir hatten schon schönere gesehen.« Dafür schien ihnen der Gorges du Trient (Wąwóz Triencki) »der Mühe der Füße wie der Augen wert«.<sup>10</sup> Als der polnische Graf und preußische Diplomat Atanazy Raczyński (1788–1874), der spätere Begründer des berühmten Palais Raczyński in Berlin, in den Jahren nach 1814 die Schweiz bereiste, fertigte er 1815 die hier abgebildete Skizze seines vor dem Pissevache sitzenden Dieners Gołkowski an.<sup>11</sup>



Tarnowski (1836–1878) war Pianist und ein Schüler von Franz Liszt, als Dichter war er mit dem 1887 in Genf verstorbenen Schriftsteller Józef Ignacy Kraszewski, mit dem Dichter und Ethnographen Teofil Lenartowicz und mit dem Maler Artur Grottger befreundet. Auf seinen vielen Reisen besuchte er auch die Schweiz. Als erster von den polnischen Dichtern machte er die Schweiz zum Thema eines gesonderten Zyklus, wie das später Kasprowicz, Rolicz-Lieder, Jastrun, Przyboś und andere taten: Unter dem Pseudonym Ernest Buława druckte Tarnowski 1868 in Leipzig seine *Szkice Helweckie (Helvetische Skizzen)*<sup>12</sup> mit acht Gedichten: *Z Lindau do Constancyi (Von Lindau nach Konstanz)*, *Szafuza (Schaffhausen)*, *Solura (Solothurn)*, *Wschód słońca z Rigi (Sonnenaufgang von der Rigi aus)*, *U kapliczki Wilhelma Tella (An der Tellskapelle)*, *Oda na widok Mont Blanc, z Szamuny (Ode auf den Anblick des Montblanc, von Chamony aus)*. Zwei Gedichte sind Wasserfällen gewidmet: *Giessbach*<sup>13</sup> und *Wodopad w Verneyaz (Der Wasserfall von Verneyaz)*. In letzterem geht es um den Pissevache, unter dessen Namen das Gedicht auch bekannt ist.

In Tarnowskis Pissevache-Gedicht lässt sich noch die stark christlich geprägte Naturauffassung der Romantik erkennen, die niederrauschende Gischt wird erlebt als die weißen Flügel der die Jakobsleiter hinabsteigenden Engel, das Lärmen des stürzenden Wassers als Heulen des Satans. Eindrücklich, phantasievoll für die Begegnung von Gischt und Fels, das Bild von der »ewigen Vermählung von Anmut und Majestät, vollführt von der keuschen Priesterin Natur«. Der Wasserfall wird zum Sinnbild der Flüchtigkeit des Daseins. Im zweiten Teil des Gedichts weckt die alpine Landschaft die Erinnerung an die polnische Heimat, wie das in vielen polnischen Gedichten über die Schweiz geschieht. Am Schluss werden die Ozeanwellen und ihr Attribut »Möwe« berufen, dies entspricht der Beobachtung von Ewa Słoka, dass in der polnischen romantischen Dichtung die Analogie von Bergen und Meer nicht selten war.<sup>15</sup>

Drei Jahrzehnte später schrieb Przesmycki (Miriam, 1861–1944) drei Sonette, die er 1897 unter dem Titel *Z sonetów szwajcarskich (Aus den Schweizer Sonetten)* veröffentlichte: alle drei besingen landschaftliche Schönheiten des Wallis.<sup>16</sup> Das erste, *W gardzieli Durnand'u (In der Durnand-Schlucht)* betitelt, gibt die Eindrücke wieder, die der Wasserstrom in der Durnand-Schlucht (Gorges du Durnand) bei Les Valettes



im Unterwallis hervorruft.<sup>17</sup> Das Toben des Sturzbachs wird als Sinnbild des lärmigen Kampfes der Elemente gedeutet (»Speere der Felsen«), zugleich auch als Sinnbild der ewigen Wiederkehr des Gleichen.<sup>18</sup> Das dritte Sonett, *Głazy olbrzymie u stóp wioski Marécottes koto Salvan* (*Die Fels-riesen am Fuße des Dörfchens Marécottes bei Salvan*) begreift die Felsen als Behemoths, als Leviathans, die auf ein Signal vom erhabenen Thron auf der Dent de Morcles zum Kampfbeginn warten. Das zweite Sonett, *Fale wodospadu Salanfy pod Vernayaz* (*Die Wellen des Wasserfalls Salanfe bei Vernayaz*) ist dem Pissevache gewidmet.

Das Sonett ist eng mit der jungpolnischen Weltsicht und mit den stilistischen Vorlieben dieser Bewegung verbunden. Statt des Namens Pissevache steht der des Flüsschens Salanfe, der mit Nasal und Liquid dem Jugendstil entsprechende lautsemantische Qualitäten aufweist. Die stürzenden Wellen der Salanfe als fliehende Mädchengestalten sind ganz im Stile der »Sezessionsbilder« gehalten, wie man sie vier Jahre später in der Chimera finden wird. Es gibt mehrere Stimmen: die Mädchen, die sich an ihre Schwestern wenden, einen Beobachter, der sie anredet, aber auch das Geschehen deutet, sich dabei des an der Wende zum 20. Jahrhundert beliebten Lilien- und Schwanenmotivs bedienend. Und keine Spiritualität, außer dem Motiv des Sterbens.

Es braucht nicht betont zu werden, dass die beiden Kaskadengedichte sich nicht nur im Stil unterscheiden, Tarnowski war kein bedeutender Dichter, Miriam einer der prägenden.

**Władysław Tarnowski**  
**Wodopad w Verneyaz**

Padłem na traw kobiercu...  
A z olbrzymiej skały,  
Co przede mną urasta i bodzie niebiosy,  
Szumią śnieżnych pian mas, jak gdyby szumiały  
Białe skrzydła aniołów, ich szaty, ich głosy,  
Gdy zstępują na ziemię z drabiny Jakuba.  
Fale jak śnieżne kształty ich tłumu migocą,  
To znów ryczą jak szatan pod stopą Cheruba;  
Z skałami fale, z falami skały się szamoczą!...  
Tu graczy z majestatem wieczne zaślubiny,  
Które wiąże dziewicza kapłanka-natura.  
Czasem na nie upadnie mgieł osłony chmura  
I otuli bluszczowe girlandy, doliny...  
Huczą piany, jak z wieżyc Kolońskiego tumu,  
Sunąc w otchłanie w milion stargane festonów,  
Rozbryźnięte w mgły chmurę, w tysiące załomów,  
Pękają – aż na kwiatów kobierzec upadłe,  
Wstają mglistym tumanem i nikną wśród szumu,  
I już płyną w koryto przyszłości rozpadłe...  
Kiedy okiem po licach Alpejskiej doliny  
Toczyłem, dosłuchując ostatnich skowronków,  
Łowiąc dźwięki pasących się w koło trzód, dzwonków,  
Chmurą mgły od kaskady cisnął wiatr swawolny;  
Na czoło mi spadła, jak usta dziewczyny  
Rzucony szept westchnieniem, co nie pocałunkiem  
Ale duszy powiewem... jak z drogiej krainy  
Wspomnienie, zwierciadłace stron swych wizerunkiem,  
O Verneyaz! Verneyaz! uroczą dolino!  
Szum twój tęskny, z błękitów tonią spokrewniony,  
Jak szum wiosen młodości, namiętny, szalony,  
Myśl płataną w harmonie rwie marzeń krainą...  
Z daleka słyszę piosnkę, czy echo piosenki...  
Zda mi się pieśń od Polski... głos anielski, znany...

**Władysław Tarnowski**  
**Der Wasserfall von Verneyaz**

Ich fiel nieder auf dem Teppich des Rasens...  
Und von dem riesigen Felsen,  
Der vor mir emporwächst und die Himmel durchstößt,  
Rauschen Unmengen schneeiger Gischt, wie voreinst rauschten  
Die weißen Flügel der Engel, ihre Gewänder und Stimmen,  
Da sie zur Erde hinabstiegen auf der Jakobsleiter.  
Bald schimmern die Wogen wie Schneegestalten jener Schar,  
Doch dann wieder heulen sie wie Satan unterm Tritt des Cherubs;  
Mit den Felsen kämpfen die Wogen, mit den Wogen die Felsen!...  
Eine ewige Vermählung von Anmut und Majestät,  
Vollführt von der keuschen Priesterin Natur.  
Bisweilen trifft die Wogen eine Wolke von Nebelschleiern,  
Verhüllt die Efeugirlanden, die Täler...  
Es donnert die Gischt, wie von den Türmen des Kölner Doms,  
In die Abgründe tanzend, zerrissen in eine Million von Gehängen,  
Zerstäubt zu einer Wolke von Nebel, in Tausende von Splittern,  
Sie birst – bis, auf den Blütenteppich gefallen,  
Sie neu ersteht als Nebelwolke und schwindet inmitten des Lärms,  
Und bald schon, zerstoßen, ins Flussbett der Zukunft strömt...  
Da ich die Augen über das Alpental schweifen ließ,  
Den letzten Lerchen lauschend,  
Die Glockenklänge vernehmend der ringsum weidenden Kühe,  
Schob der mutwillige Wind von der Kaskade eine dunkle Wolke heran;  
Und sie fiel mir auf die Stirn, wie ein von Mädchenlippen  
Geformtes seufzendes Flüstern, das nicht Kuss war,  
Sondern der Seele Hauch. Wie die Erinnerung  
An ein geliebtes Land, die in dem Bild sein Wesen spiegelt.  
O Verneyaz! Verneyaz! Bezauberndes Tal!  
Dein sehnsuchtsvoller Klang, den Himmelstiefen verwandt,  
Leidenschaftlich und wild, wie die Frühlingsklänge der Jugendzeit,  
Den in dieser Harmonie verwirrten Gedanken zerreißt er durch den Traumbereich...  
In der Ferne höre ich ein Lied, oder das Echo eines Liedes...  
Es scheint mir ein Lied aus Polen zu sein...eine Engelsstimme, eine bekannte.

O! ciszej szumcie chwilę rozhukane piany,  
Głos wasz namiętny płoszy te echa podźwięki.  
Ciszej!... głos niknie w dali... wietrzyk nim powiewa –  
Słuch wyteżam z tęsknotą... cicho! nikt nie śpiewa!...  
To gdzieś w głębinach mej duszy głos się ozwał smętny,  
Jak na falach bezbrzeżnych Oceanu mewa,  
I gna wspomnień kaskadą w toń duszy namiętnej...<sup>14</sup>

Zenon Przesmycki (Miriam)

## **II Fale wodospadu Salanfy pod Vernayaz**

Pierzchają. Wrzask za nimi, tętent, grzmot, wołania,  
Dech świszczący żądz wściekłych, sfor zajadłych wycie  
Ryk trumfu! – O siostry! W dal! w dal! w dal! Słyszycie?  
Dobiegły! – jakaż bezdeń grób im wyotchłania!

Rzut w tył! O okamgnieniu śmiertelne wahania  
O trwóg zbezładniających wieczności! zenicie!  
Jakimż drzeniem konania, dziewy białe drżycie,  
Jak każda z was omdlewa, mrze, chwieje się, słania...

I pada – wolno – wolno – białych widm drużyna.  
Warkocz ciał tak się miękko wydłuża, przegina,  
wian chwiejny zwiędłych lilij, mrących sznur łabędzi.

Lecą – lecą – – Dna! Końca! Przysnąć raz o skały!  
Zda się, wieczność tak lecą od szczytu krawędzi...

.....

Krzyk! Mgieł tuman zawichrzył! Już konać przestały.<sup>19</sup>

O! rauscht eine Weile leiser, ihr ungestümen Gischtmassen.  
Eure leidenschaftliche Stimme verscheucht jenes leise Klingen des Echos.  
Leiser!... Die Stimme verstummt in der Ferne... bevor ein Windhauch weht.  
Sehnsüchtig strenge ich das Gehör an... Stille!... niemand singt!...  
So ist die traurige Stimme wohl tief in meinem Innern erklingen,  
Wie eine Möwe auf den uferlosen Wellen des Ozeans,  
Und stürzt die Kaskade der Erinnerungen  
in die Tiefe des leidenschaftlichen Herzens...

Zenon Przesmycki (Miriam)

## **II Die Wellen des Wasserfalls der Salanfe bei Vernayaz**

Sie fliehen. Wild verfolgt von Donner, Lärm, Geschrei,  
Gekeuche wutentbrannter Lust, Geheul der Meute,  
Triumphgebrüll! O Schwestern! Hört ihr? In die Weite!  
Am Ziel! Doch welch ein Abgrund hält ihr Grab bereit?

Ein Blick zurück! Des Augenblicks gefährlich Schwanken!  
O Ewigkeit erstarrten Schreckens! Gipfelschweben!  
Macht Todesangst, Ihr weißen Mädchen, euch erbeben?  
Und wie sie müde sind und alle taumeln, wanken...

Und ständig fällt – frei – frei – der weißen Geister Chor,  
Der Zopf der Körper längt sich weich, er neigt sich vor:  
Ein welker Lilienkranz, ein sterbend Zug von Schwänen.

Ihr Flug – zum Grund! Nur einmal hier am Fels verderben!  
Sie fliegen ewig, scheints, so von den Bergeslehnen.

.....

Ein Schrei! Der Nebeldunst verbirgt den Schluss des Sterbens.<sup>20</sup>

## Gipfelstreben, real und mythisch

In ihrer Studie zum *Romantischen Erlebnis des Gipfels* unterscheidet Ewa Słoka, neben der realen Sicht auf die Berge, ein mythisches (im Anschluss an Yi-Fu Tuan), ein metaphysisches, ein poetisches, ein religiöses und ein patriotisches Erlebnis der Bergwelt. Diese Sicht- und Erlebnisweisen lassen sich oft nicht scharf trennen, gehen ineinander über. Die polnischen Gedichte über die Walliser Landschaft, die ich ausgewählt habe, lassen sich der mythischen wie der religiösen Wahrnehmung zuordnen. Was bei Słoka fehlt, ist das Erlebnis der Bergwelt als alpinistische, persönliche Herausforderung. Freilich war die romantische Zeit, wenn wir, wie üblich, sie für Polen erst mit dem Jahr 1863 zu Ende gehen lassen, eher eine Zeit des Bergwanderns als des Bergsteigens. Immerhin waren die Polen unter allen Slaven diejenigen, die sich am stärksten für die bergsteigerischen Möglichkeiten der Alpen und auch das Bergwandern interessierten, was nicht zuletzt ihrer Vertrautheit mit der Gebirgswelt der Hohen Tatra zu verdanken sein dürfte.<sup>21</sup>

Zwei der drei polnischen Gedichte, die wir im Folgenden würdigen wollen, haben die Mühen und Anspannung des Aufstiegs auf Walliser Berge zum Thema, das dritte die mythischen Vorstellungen und religiösen Gefühle, welche deren überwältigende Schönheit und erschreckende Mächtigkeit auslöst.

Einer Besteigung des 4195 Meter hohen Aletschhorns, das als der kälteste Berg der Alpen gilt, sind drei Sonette im syllabischen Elfsilbler gewidmet, die Marya Poraska (Pseudonym Alita) 1910 in Brig unter dem Titel *Więc na Aletschhorn! (Los denn aufs Aletschhorn!)* verfasste.<sup>22</sup> Alitas Sonettenzyklus ist ein überzeugender Bericht von den gewaltigen Anstrengungen, die eine solche Tour dem Berggänger abverlangt, und den vielfältigen Sinneseindrücken, dem Reichtum an Farben und Tönen, die sie schenkt.

Poraska muss sich von 1910 bis 1912 mehrmals oder vielleicht auch ständig in der Schweiz aufgehalten haben.<sup>23</sup> Die in historischem Präsens gegebene Schilderung ist so wirklichkeitsnah, dass ich vermute, Poraska habe als erste Polin einen Viertausender bezwungen.<sup>24</sup> Ich übersetze hier das dritte, den polnischen Elfsilbler durch einen fünfhebigen Trochäus ersetzend.<sup>25</sup>



### **III Więc na Aletschhorn!**

Oto królestwo Cisy i Milczenia.  
I barw przedziwnych – szczęśliw kto miał siły.  
Przebyć te wielkie granitowe bryły.  
I szczytu dotarł bez trwóg i wytchnienia.

Mgła srebrna zwały lodu opierścienia,  
I dech swój wciska w przepaściste żyły.  
Wzrok pada w bezkres zachwytem opity  
I myśl zatracą poczucie istnienia.

Spokój nadziemski – tylko tam nad głębią.  
Pyły śniegowe w tumanach się kłębią  
I słyszać wiatru stłumione poświsty,  
A na zachodzie, za chmurną powłoką,  
Jak krwawa tarcza długo i szeroko,  
Kąg słońca płonie jasny i ognisty.

### **III Los denn aufs Aletschhorn!**

Königreich der Stille und des Schweigens.  
Farbenwunder – möcht es doch gelingen,  
Jene Blöcke aus Granit zu zwingen  
Und den Gipfel furchtlos zügig zu ersteigen!

Silbernebel kreist in Eisesgründen.  
Presst in Felsenrinnen seinen Odem.  
Trunken fällt der Blick ins Bodenlose,  
Das Gefühl des Daseins droht zu schwinden.

Himmelsruh – nur fern über der Tiefe,  
wirbelt in den Nebeln Schneegestiebe  
und man hört gedämpftes Windespeifen.  
Westwärts dort, wo Wolkendecken hangen.  
Einem Schild gleich, einem blut'gen, langen,  
feurig schwimmt hervor die Sonnenscheibe.<sup>26</sup>

Das Ich ist, als die Morgendämmerung durch die Nebel dringt und sich die Schneefelder auf den Gipfeln vergolden, bereits »längs der Felskante« (»po skalnej krawędzi«) emporgewandert – tatsächlich führt die Südroute auf das Aletschhorn zuletzt über eine lange felsige Krete. Zweifel an der Authentizität von Alitas Bericht könnte wecken, dass das Ich des Berggängers »den Gipfel vor der Nacht zwingen will«. Das mag naiv scheinen, man muss ja rechtzeitig auch wieder herunter. Es kann diese Wendung aber auch dem Reim geschuldet sein (złocą – nocą). Dass Poraska tatsächlich diesen Berg bezwungen haben kann, wird auch durch die Geschichte seiner Besteigung gestützt. Er wurde erstmals von dem Engländer Francis Fox Tuckett bestiegen, war in späteren Jahren vom Hotel Belalp über den Oberalpgletscher relativ leicht zu erreichen, gilt als technisch nicht schwierig, aber konditionell sehr anspruchsvoll. Seit 1890 gab es auf 2640 Metern Höhe am Westgrat des Grossen Fuschorns die erste Oberaletschhütte. Die Tour dauert 10 Stunden.

Fünfzehn Jahre vor Alita hat Jan Kasproicz (1860–1926) eine große Tour über den Grossen Aletschgletscher unternommen. In Begleitung seines Schwagers war er im Juli 1895 für zwei Wochen in die Schweiz gekommen. Er absolvierte ein gewaltiges Programm, über das er seiner Frau Jadwiga jeweils auf Postkarten berichtete. Er unternahm zehnstündige Gletschertouren, freute sich, dass ihm das Bergsteigen so leicht fällt, – wie auch das Dichten unter dem unmittelbaren Eindruck der Landschaft.<sup>27</sup>

Zwischen 1891 und 1899 wurde Kasproicz zum bedeutendsten polnischen Lyriker. Von der sozialen Thematik seiner frühen Dichtung und dem Fortschrittsglauben wandte er sich unter dem Einfluss des Symbolismus hin zu Weltschmerz, religiösem Ringen und einem von Shelley beeinflussten Pantheismus – gerade im Herbst 1895 erschien in sechs Folgen der Zeitschrift *Tydzień* (Woche) seine Studie *Shelley*.<sup>28</sup> In eben dieser Zeitschrift wurde *Ze szczytu Eggishornu* (Vom Gipfel des Eggishorns) am 2. September 1895 (Nr. 35) in Lwów erstmals gedruckt.

Im *Przegląd tygodniowy* (Wochenüberblick), in der Ausgabe vom 6. (18.) April 1896 (Nr. 16), erschien das Gedicht dann ein weiteres Mal in Warschau, jetzt aber unter dem Titel *Na szczycie Eggishornu* (Auf dem Gipfel des Eggishorns) und mit der Ortsangabe »Eggishorn, im Juli 1895«.<sup>29</sup> Kasproicz gibt demnach an, auf dem Gipfel gewesen zu sein.

Das Gedicht ist eine schöne Bestätigung der Aussage, die Łucja Pinczewska 1944 in ihrer in Jerusalem erschienenen Auswahl aus den Gedichten Kasprowiczs gemacht hat:

»Für Kasprowicz gehört die Natur  
zu den übersinnlichen Erscheinungen;  
er sieht sie nicht, er fühlt sie; er beobachtet sie nicht,  
sondern lebt mit ihr zusammen, sieht in ihr ebenso wie  
in der menschlichen Seele nur ein Bruchstück der Ewigkeit,  
eine Erscheinung der göttlichen Macht.«<sup>30</sup>

Kasprowicz bedient sich der anspruchsvollen Spenserstanza, die er selbst in die polnische Dichtung eingeführt hat. Sie besteht aus acht Versen mit dem Reimschema abab und einem anschließenden Sechszeiler, ist in vierhebigen Trochäen geschrieben. Ich beschränke mich auf den Versuch einer reimlosen Übersetzung in 4- oder 5-hebigen Trochäen.

Die drei Teile des Werks bilden ein geschlossenes Ganzes. Im ersten Teil erscheint die Bergwelt als ein Raum, der Echos aus der Zeit der Welterschöpfung bewahrt. Der Vergleich der Berge mit den Druiden weist auf deren Rolle als Kenner der Geschichte, als Verwalter der Überlieferung hin. Das Druidenmotiv war um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beliebt. Der zweite Teil ist ein hymnischer Dank an den Schöpfergeist, der sich in Millionen Einzelwesen und -erscheinungen zerteilt hat und doch eine Einheit ist. Hier ist das Eggishorn-Gedicht ein Vorläufer der berühmtesten Dichtung Kasprowiczs, der 1902 unter dem Titel *Ginącemu światu* (*An die untergehende Welt*) erschienenen acht Hymnen,<sup>32</sup> und es kommt Shelleys Pantheismus zum Tragen, mit phantasievollen Kollokationen: Der Schöpfer wohnt den Lurchen inne wie den Berggipfeln. Im letzten Teil erscheinen realiter und ›namentlich‹ die Berge des Wallis als ein Kirchenraum, der die Laute der Urzeit bewahrt; diese letzteren können hier der Seele des Menschen zugänglich werden.

Ob wohl der heutige Besucher des Eggishorns noch solche Echos zu hören vermag, solche Eindrücke schöpfen kann? Als ich selbst vor mehr als 50 Jahren auf seinem Gipfel stand, gab es noch keine Seilbahn und keinen Massentourismus, dafür eine wunderbare Stille und einen noch wie einst mit Eisschollen bedeckten Maerjelensee.

## Ze szczytu Eggishornu

### I

Zrzuć cielesne z siebie brzemie,  
odstoń wzrok z śmiertelnych błon  
I patrz, duszo: w śniegach białych  
to nie głazny sterczy mur,  
To przedwiecznych piewców plemię  
niezdobyty ma tu schron,  
To druidów skamieniałych  
spoczął tu olbrzymi chór.

W promienistym dyademie,  
zasłuchany w boży dzwon,  
Który w plazmach sił ospałych  
budzi czujny życia wzór,  
Z niebiosami łącząc ziemię,  
wieki tutaj duma on,  
W płaszczach z lodu okazałych,  
w wieńcu z blasków albo chmur.

I, zakłète w te przestworza,  
szumi ciągle z dawnych lat  
Echo hymnów eonicznych,  
które chór ten w bezkres słał,  
Gdy z pierwocin wstawał łoża  
mnogokształtny, rojny świat.

Płynny dźwięk tych tchów rytmicznych  
niemym jest dla ludzkich ciał:  
Ty ma duszo, córko boża,  
żeś się zbyła ziemskich szat,  
W tych milczeniach ustawicznych  
czujesz wielkich głosów zwał:

## Vom Gipfel des Eggishorns

### I

Wirf Du ab die körperliche Last,  
wend' den Blick von sterblichen Gefilden,  
Schau, o Seele: in den weißen Massen Schnees  
Keine Felsenmauer raget dort empor,  
Ein Geschlecht von urzeitlichen Sängern  
Hütet seinen unbezwungenen Zufluchtsort,  
Von versteinerten Druiden  
Ruhet dort ein Riesenchor.

Und in seinem Strahlendiadem  
lauscht er still dem Gottesklang,  
Der in Schichten träger Kräfte  
Wache Lebensmuster weckt,  
Erdenwelt und Himmel trauend.  
Ewig sinnt der Chor dort nach,  
In grandiosen Eisesmänteln,  
und gekränzt von Glanz und Wolken.

Und gebannt in diese Räume  
Stetig tönt seit ferner Zeit  
Urzeitlicher Hymnen Echo,  
Von dem Chor ins All gesandt,  
Als am Uranfang entstand  
Vielgestaltig Gottes Welt.

Dieses Atmens sanfter Klang  
Bleibt dem Menschenkörper stumm.  
Seele mein, Du Gottestochter,  
Hörst in diesem ew'gen Schweigen  
Um die irdischen Gewänder abzustreifen  
Eine Vielzahl hehrer Stimmen:

## II

Chwała-ć, Duchu, jasny, święty!  
chwała dziś i w przyszły czas,  
lżeś przebił mrok chaosu  
i słoneczny stawiał gród;  
lżeś wniknął w mgieł odmęty,  
wywiódł z nich i śnieg i głąz,  
Zieleń drzewa, miękkość wrzosu,  
zapach róż i błękit wód.

Że do swego przez cię losu  
jest przykuty wszelki pód,  
Żeś dał gwiazdom obieg kręty,  
horyzontom zorzy pas,  
Żeś użyczył burzom głosu,  
grom zlał z błyskiem w jeden cud,  
Że z żywota zgon poczęty  
zmieniasz w żywot, pełen kras.

Ale w tem jest dziw nad dziwy,  
że rozdrabniasz własny byt  
Na cząsteczek miliony,  
wprawiające wszechświat w ruch,  
Ach! a wszędzie — w ziołach niwy,  
pośród fal i skalnych płyt,  
W płazach, w wirbach, w duszy onej,  
co w hymn bliźni wszystkim słuch  
Wyteżyła w kształt cięciwy,  
jesteś, niby szczytów szczyt,  
Jeden, cały, niezdrobniony —  
jeden Wszechświat, jeden Duch!...



## II

Dank Dir, Geist, so klar und heilig,  
Dank Dir heut und ewiglich,  
Dass Du Chaosdunkel sprengtest,  
eine Sonnenburg erbauest.  
Dass Du drangst in Dunkeltiefen,  
holtest Schnee und Fels hervor,  
Grün des Baums und Krautes Zartheit,  
Blau der Wasser, Duft der Rosen.

Dass durch Dich fest an ihr Schicksal  
ist geschmiedet jede Frucht,  
Dass Du Sternen gabst gewundenen Lauf  
Horizonten – Morgenrötégürtel,  
Stimme schenktest den Gewittern,  
Blitz und Donner einst als Wunder,  
Dass Du den vom Leib empfangnen Tod  
in ein Leben voller Schönheit wandelst.

Wunder über Wunder ist auch dies:  
dass Dein eignes Selbst Du aufteilt  
In Millionen kleinster Teilchen,  
die das Weltall in Bewegung setzen.  
Ach, und überall, im Grün der Fluren,  
zwischen Wogen und auf Felsenplatten,  
Auch in Lurchen, Gipfeln, jener Seele,  
die nach solcher Hymne ihr Gehör  
Ausdehnte zu Sehnenform,  
Bist Du, als der Gipfel Gipfel  
Eines, ganz und unzerteilt,  
Bist ein Weltall, bist ein Geist!...

### III

Tak przedwiecznych ech kapele,  
tak melodye pierwszych tchów  
Rozlewają się w bezmiarze,  
jak brzęczące roje pszczoł...  
Naodziani w śnieżne biele,  
w blaskach lodu wkoło głów,  
Przysłuchują się pieśniarze,  
śród zaklętych drzemiać kół.

Matterhorny, Miszabele  
chłoną dźwięki własnych słów,  
Aletsch, Eiger z Mnichem w parze —  
Duch ich ciała w jedno skuł —,  
Jungfrau, pierwsza w tym kościele,  
w którym spoczął wieczny huf,  
Finsteraarhorn w groźnym czarze,  
wpół w gleczerach, we mgłach wpół.

I Maerjelen z lodu krami,  
jak demonów zimny śmiech,  
I, wśród lasów, w cichych szumach  
harmonijny tocząc zdrój,  
Słucha Rodan, wraz z lasami,  
tajemniczych, świętych ech...

Słucha dusza i w tych dumach  
rozpoznaje hejnał swój,  
Którym brzmiała przed wiekami,  
gdy ją boży wywiódł dech,  
Aby mknęła w bratnich tłumach  
na życiowy, wieczny bój.

### III

Und so strömen in das All hinaus  
urzeitlicher Echos Chöre,  
Melodien erster Atemzüge,  
wie Gesumm von Bienenschwärmen.  
In Schneeweiße eingekleidet,  
in dem Glanz des Eises um ihr Haupt,  
Lauschen still die Sänger träumend,  
mitten in dem Zauberrund.

Matterhörner und Mischàbels  
saugen ein geheimer Worte Klang,  
Aletsch, Eiger, mit dem Mönch gepaart –  
ihre Körper hat ein Geist in eins geschmiedet –,  
Dann die Jungfrau, Erste in dem Gotteshaus,  
wo einst die Prophetenschar sich niederließ,  
Dann das Finsteraarhorn, unheildrohend,  
halb in Gletschern und in Nebeln halb.

Auch der Maerjelen, mit Eisesschollen  
gleich dem kalten Lachen von Dämonen,  
Und auch, zwischen Wäldern, leise rauschend  
eine stille Quelle strömen lassend,  
Lauscht der Rotten, mit den Wäldern im Verein,  
den geheimnisvollen, heil'gen Echos...

Auch die Seele lauschet den Gesängen  
und erkennt in ihnen jenen Weckruf,  
In dem sie vor Urzeiten erklang,  
da als Gottes Hauch sie schuf,  
Auf dass sie mit Bruderscharen eile  
in den ew'gen Lebenskampf.<sup>31</sup>

Die Berglandschaft des Wallis bildet die Kulisse auch für einige poetische Texte von Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940), der in der Zeit zwischen 1880 und 1930 von allen polnischen Lyrikern nicht der bedeutendste, wohl aber der populärste war. Er gehört zu jenen polnischen Dichtern, die prägende Anregungen aus der Berglandschaft der Tatra schöpften, aber später, nachdem sie die Schweiz bereist hatten, auch deren Landschaft zum Thema machten. Mit Władysław Orkan zusammen unternahm Tetmajer 1899 eine Exkursion auf den Genfer Hausberg Salève. Dort dürfte das Sonett *Królewny* (*Königstöchter*) entstanden sein, das den Genfersee in mediterrane Gefilde rückt.<sup>33</sup>

Eine Parabel vom Wagemut und der höchsten Anstrengung hat Tetmajer in *Alpejska palma* (*Die Alpenpalme*) gegeben. In einer Anmerkung bezeichnet der Autor dieses didaktische Märchengedicht als die getreue Niederschrift eines Traumes.<sup>34</sup> Ein Jäger vernimmt auf der Gensjagd eine Stimme, die ihm befiehlt, die goldschimmernde Alpenpalme zu suchen – von ihr hänge sein Schicksal ab. Unter unsäglichem Mühen und Gefahren – schon will die Hand der Mutter-Tod der Bergwelt (»Górskiej Matki-Śmierci«) nach ihm greifen – entdeckt er in der höchsten Gipfelregion eine Blume, wie man sie sonst nirgends findet. Er darf eine Blüte nehmen. »Irgendwann muss jeder von euch eine Blüte der Alpenblume zu erkämpfen suchen / um später, wie Fels [gehärtet], für jede Mühe der Welt bereit zu sein«.<sup>35</sup> Das Bergsteigen als Symbol menschlicher Zielstrebigkeit, die (Alpen-) Palme als Symbol des Sieges... Nicht wenige der 21 achtzeiligen Strophen des Gedichts enthalten kühne Bilder der hochalpinen Welt. In der dritten Strophe ragt das Matternhorn [sic] aus der Gipfelkette empor.

Ich habe mich auf das Erlebnis der Landschaft des Wallis bei fünf polnischen Autoren beschränkt<sup>36</sup> und auf die Motive Wasserfall und Berggipfel, bin der Frage nachgegangen, welche Bilder, welche Vorstellungen und Gefühle diese Landschaftselemente bei den fünf Dichtern auslösen. Wir sahen, wie die Erhabenheit der Bergwelt erhabene Gedanken hervorruft, philosophische und religiöse Reflexionen, über die Bestimmung des Menschen, über sein Verhältnis zu Gott und seine Stellung in der Schöpfung. Immer wieder legen die Berge den Vergleich mit Gestalten aus der heidnischen oder christlichen Überlieferung nahe.

- 1 Brückner, Alexander (Hg.), *Jakuba Teodora Trembeckiego Wirydarsz poetycki*, Lwów 1910, 87f.; Wenn im Folgenden nicht anders gekennzeichnet, stammen alle Übers. aus dem Polnischen v. Verf.
- 2 Ebd., 88.
- 3 Kolbuszewski, Jacek, »Zapomniani polski przekład poematu Albrechta von Hallera ›Die Alpen‹«, in: *Góry – Literatura – Kultura*, Bd. 5, hg. v. Ewa Grzęda, Wrocław 2010, 3–27. Kolbuszewski hat 1996 die in Wrocław erschienene Serie *Góry – Literatura – Kultura (Berge – Literatur – Kultur)* begründet und bis Bd. 4 (2001) herausgegeben. Für die Herausgabe von Bd. 5–8 (2010–2014) zeichnete Ewa Grzęda verantwortlich. Im Weiteren abgekürzt GLK.
- 4 Gedruckt wurde das Gedicht erst 1822 in der Werkausgabe Tomaszewskis, vgl. Brang, Peter (Hg.), *Landschaft und Lyrik. Die Schweiz in Gedichten der Slaven Eine kommentierte Anthologie*, Übersetzungen v. Christoph Ferber, Basel 1998, 106–109.
- 5 Vgl. Brang, *Landschaft und Lyrik*.
- 6 Mehrere polnische Dichter haben jeweils eine ganze Reihe von Gedichten über die Schweiz und ihre Landschaft verfasst, so Juliusz Słowacki 8, Antoni Odyniec 9, Władysław Tarnowski 8, Jerzy Żuławski 9, Wacław Rolicz-Lieder 6, Julian Przyboś 18, Mieczysław Jastrun 8, Marek Skwarnicki 9 und Jan Kasproicz, mit seinem Sonettenzyklus *Z Alp (Von den Alpen)*, sogar 33. Unberücksichtigt lassen wir in dieser Zählung jene 110 Gedichte, die Marya Poraska (Alita) 1912 in ihrer *Helvetia* betitelten Sammlung herausgegeben hat; sie haben teilweise einen nur indirekten Bezug zur Schweiz, so wenn etwa Gemälde von Arnold Böcklin angedichtet werden, die sich in Schweizer Sammlungen befinden (dies in den 12 Gedichten des Zyklus *W Galeriach szwajcarskich (In den Schweizer Galerien)*); zudem würde ihre bloße Zahl ein schiefes Bild geben. Eines ihrer Gedichte wird in diesem Beitrag besprochen.
- 7 Kolbuszewski, Jacek, »Szwajcarskie krajobrazy słowiańskich poetów«, *Wierchy* 63 (1998), 331–333, hier 333.
- »Ogląd zaś tego dzieła uprzytamnia, że najwyższa to już pora, by napisano u nas monograficzne opracowanie dziejów tematyki alpejskiej w literaturze polskiej«. Kolbuszewski hat übrigens 2015 eine Skizze über die Geschichte des Alpenthemas in der polnischen Literatur abgeschlossen und ist dabei, sie zu erweitern (brieflich, 8.11.2015). Bereits 1990 hatte er eine umfangreiche Behandlung der polnischen Alpenliteratur gefordert, die den prächtigen Alpengedichten von Jan Kasproicz, Władysław Orkan, Mieczysław Jastrun und Julian Przyboś den nötigen Tribut zollen.
- 8 Słoka, Ewa, »Romantyczna dolina I–II«, in: *GLK*, Bd. 3, 65–80 u. Bd. 4, 99–116; Grzęda, Ewa, »Góry jako granica – ujęcie romantyczne«, in: *GLK*, Bd. 1, 21–30; Słoka, Ewa, »Romantyczne przeżycie szczytu«, in: *GLK*, Bd. 1, 31–56; Słoka, Ewa, »Romantyczna kaskada«, in: *GLK*, Bd. 2, 91–99; Kolbuszewski, Jacek, »Motyw górskich rzek w literaturze«, in: *GLK*, Bd. 2, 81–90.
- 9 Es ließen sich bei der Suche in Bibliotheksbeständen und im Internet keine deutschen Fassungen dieser Texte finden, obwohl sie z.T. von berühmten Dichtern geschrieben wurden. Vielleicht blieben sie wegen ihrer »regionalen« Thematik unübersetzt – eben weil sie so ganz der Schweizer Landschaft gewidmet sind?
- 10 Odyniec, Antoni Edward, *Listy z podróży*, Bd. 2, Warszawa 1961, 490.
- 11 Der Autor dankt dem Muzeum Narodowe w Poznaniu für die Abdruckerlaubnis.
- 12 Buława, Ernest, *Szkice helweckie*, Lipsk 1868.
- 13 Dieses Gedicht wird in Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik* zitiert, vgl. 685.
- 14 Buława [Tarnowski], *Szkice helweckie*, 23.
- 15 Vgl. Słoka, »Romantyczne przeżycie szczytu«, 46–48.
- 16 Diesen Zyklus habe ich 2001 besprochen, vgl. Brang, Peter, »Warkocział tak się miękko wydłuża. Miriam (Zenon Przesmycki) i jego cykl ›Z sonetów szwajcarskich‹«, in: *GLK*, Bd. 4, 183–189. Vgl. auch Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 414–419.

- Erstdruck aller drei Sonette in *Tygodnik Mód i Powieści* (Wochenblatt für Moden und Erzählungen), Nr. 52 (1897).
- 17 Christoph Ferber hat dieses Sonett ins Deutsche übersetzt, siehe Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 415.
- 18 Vgl. ebd., 417; Brang, »Warkocz ciał tak się miękko wydłuża«, 188.
- 19 »Z sonetów szwajcarskich«, *Tygodnik Mód i Powieści*, 52.
- 20 Vgl. Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 414f.
- 21 Vgl. ebd., 58–59. Die Erstbesteigung des Mont Blanc erfolgte bekanntlich 1786 durch Michel-Gabriel Paccard und Jacques Balmat auf Anregung des Genfer Gelehrten Horace-Bénédict de Saussure. Die Erstbesteigung des 3790 Meter hohen Nordgipfels der dem Mont Blanc vorgelagerten Aiguille du Midi gelang im Juli 1818 dem polnischen Dichter Antoni Malczewski in Begleitung von Bergführern. Wenige Tage später, am 4. August, erreichte er den Gipfel des Mont Blanc mit elf Bergführern – unter diesen befand sich auch der Erstbesteiger Balmat. Malczewski war der elfte touristische Bezwingler des Berges, einer der ersten Ausländer und der erste Pole. Drei polnische Dichter standen 1830 auf der Rigi und [am 30. August] auf der Dent du Jaman (1878 Meter): Mickiewicz, Krasiński und Odyniec (Odyniec, *Listy z podróży*, 490). Vier Jahre später tat es ihnen, was die Rigi betrifft, Słowacki gleich. Krasiński reiste 1830 auch in das Tal von Chamonix und bestieg den auf der nördlichen Talseite dem Mont Blanc gegenüberliegenden Brévent (2525 Meter). Jerzy Żuławski, der von 1892–1897 in Zürich und Bern studierte, war seit der Schweizer Studienzeit ein ausgezeichnete Bergsteiger. Er wurde zu einem Mitbegründer der polnischen Alpinistik. In dem in Jasło 1898 entstandenen Zyklus von fünf Sonetten *Wspomnienie z Alp* (*Erinnerungen an die Alpen*) schildert er den Aufstieg auf die Jungfrau, von der Berner Seite aus.
- 22 Vgl. Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 534–537.
- 23 Vgl. ebd., 536.
- 24 Vgl. ebd., 537. Auch Jacek Kolbuszewski, der schon 1996 meine Vermutung brieflich bestätigt hatte, vertrat 2000 in seiner Skizze *Czy Alita była na Aletschhornie?* (*War Alita auf dem Aletschhorn?*) diese Ansicht mit mehreren Argumenten. Er wies darauf hin, dass die Autorin, auf den Felsen stehend, betet, es möge ihr gelingen, das Eismeer zu überwinden, und dass die Tour noch während der Nacht beginnt.
- 25 Christoph Ferber hat seinerzeit für *Landschaft und Lyrik* das zweite Sonett übersetzt, vgl. ebd., 535.
- 26 Poraska, Marya, *Helvetia*, Krakau 1912, 33–35.
- 27 Von den 33 Schweizsonetten Kasprowicz wurden drei von Ferber übersetzt, darunter die Wallis-Gedichte *Jezioro Maerjelen* (*Der Maerjelensee*), Nr. 4 (von 4 Sonetten, 1896) und *Na lodowcach Aletscha* (*Auf den Gletschern des Aletsch*), Nr. 3 (von 3 Sonetten, 1895). Vgl. Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 409 u. 413.
- 28 Vgl. ebd., 408 u. 412.
- 29 In den Ausgaben *Dziela* (*Werke*) 1907 und 1912 heißt das Gedicht *Ze szczytu Eggishornu* (*Vom Gipfel des Eggishorns*).
- 30 Kasprowicz, Jan, *Wybór poezji*, Bd. VII, hg. v. Lucja Pinczewska, Jerozolima 1944. »Przyroda dla Kasprowicza należy do rządu zjawisk ponadzmysłowych; nie widzi jej, lecz odczuwa; nie obserwuje, lecz współżyje z nią, widząc w niej jak i w duszy ludzkiej jedynie ułamek wieczności, przejaw potęgi Bożej.«
- 31 Übers. v. Verf. (26.5.93, 9.8.15). In der Ausgabe *Dziela* (*Werke*) 1930 sind die sechs Zeilen über den Maerjelensee und Rotten hinter die sechs über den »Lebenskampf« gesetzt, vgl. Bd. VII, 45f. Sinnvoller ist es, Maerjelensee und Rotten unmittelbar nach den Bergen zu nennen.
- 32 Vgl. ze Spsychowa, Dariusz, *Geneza hymnów Kasprowicza*, 05.04.2013, <http://www.eduteka.pl/doc/geneza-hymnow-kasprowicza> (14.08.2015).
- 33 Vgl. Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 348–351.
- 34 Tetmajer, Kazimierz, *Poezje. Wydanie zbiorowe*. T.1–4, Warszawa 1923, 265f. »Wiersz ten, zaczawszy od tytułu, jest wernem spisaniem snu.«



- 35 Ebd. »Raz w życiu winien każdy z was/  
alpejskiej palmy zdobyć kwiecie,/ abyście potem jako głaz,/ byli na wszelki trud na świecie!«
- 36 Es gäbe weitere Dichter zu nennen: Antoni Odyniec hat den Blick vom Col de Balme, dem Grenzpass nach Savoyen, festgehalten *O! co za widok w krag* (*O welch eine Rundsicht*, 1830), Przyboś hat das Rhonetal bedichtet *Kamyk z wysokich gór. Dolina Rodanu* (*Ein Steinchen von hohen Bergen. Das Rhonetal*, 1948). Mieczysław Jastrun erfährt in *Sezon w Alpach* (*Eine Saison in den Alpen*, 1948) die Fremdheit der Berge und die Bedeutungslosigkeit der menschlichen Existenz, vergleicht die Berge mit der Gigantengruppe einer hellenistischen Skulptur. In seinem *Sprawozdanie z podróży* (*Rechenschaftsbericht über eine Reise*, 1948) kommt das Thema des menschlichen Lebens in den Berggebieten zur Sprache, mit Betrachtungen über das altertümliche Walliser Dörfchen Miège. Zudem berichtet er über sein Erlebnis von Rilkes Grabstätte in Raron. Jastrun war Rilkeübersetzer und -interpret. In seinem Gedicht *Za ciszą gór* (*Hinter der Stille der Berge*) spricht er von der Unterwerfung der Berge durch den Menschen, der »Hydraulik angewendet, auf die Berge elektrischen Strom gebracht, die Kaskaden kanalisiert und das Gewitter dem Gesetz der Anziehung unterworfen« hat (vgl. Brang (Hg.), *Landschaft und Lyrik*, 548f.).



Anne Krier

## **Berge des Begehrens. Karamzins russischer Reisender zwischen Rheinfall und Jungfrau**

»Was für Gegenden! Welche Ansichten!«, ruft Nikolaj Karamzins russischer Reisender, als er sich zwei Werst nach Basel am blühenden Ufer des Rheins auf die Knie wirft, um in Begeisterung über die sich ihm darbietenden Landschaftsansichten und die Schweizer Luft die Erde zu küssen.<sup>1</sup> Karamzins empfindsamer russischer Europareisender ist ein in einem doppelten Sinne bewegtes Subjekt, das sich nicht nur durch den Raum bewegt, sondern durch die sich ihm während seiner Reise darbietenden Anblicke, Ausblicke und Szenen auch innerlich bewegt wird. Bewegung durch den äußeren, geographischen Raum, Bewegungen der Körpersäfte und innere, emotionale Bewegung gehen Hand in Hand und strukturieren Karamzins sentimentalistische Anthropologie: Karamzin inszeniert seinen Erzähler als in der Kutsche vorüberfahrenden Reisenden, der auf den zufriedenen Landmann zwischen seinen Reben und die auf den Wiesen spielenden Kinder wohlwollende Blicke wirft.

Dabei ist die Reiseroute nicht zufällig gewählt: Der gesamte Schweiz-Text wird durch die Erwartung des Alpen-Panoramas, das langsame Sichtbar-Werden des Gebirges, jenes dem Erzähler »noch unbekannte Schauspiel«, das Eintauchen in die alpine Welt und – Klimax – das Erklimmen von Gipfeln strukturiert, bildet also ein Ascensus-Narrativ

mit einem eigenen Spannungsbogen (der sich zugleich in Höhenmetern messen lässt). Der eine sterbe, so der Erzähler, »beim väterlichen Herd, wo er geboren wurde, ohne jemals zu erfahren, was jenseits seines Felds vorgeht; indessen ein anderer alles sehen, alles wissen will und selbst über den unermesslichen Ozean setzt, um seine Neugierde zu befriedigen.«<sup>2</sup> So sei der Mensch von zwei entgegengesetzten Neigungen bestimmt – die eine locke sein Herz zu immer neuen Gegenständen, während ihn die andere an die alten fesseln würde. Jene nenne man Unbeständigkeit, Lust am Neuen, und diese sei die Gewohnheit.

»Bei wem aber eine davon das Übergewicht hat, der wird entweder ein ewiger Herumstreicher, windig, unruhig und leichtsinnig oder im Gegenteil kalt, träge und gefühllos sein. Jener, der immer von Gegenstand zu Gegenstand eilt und in nichts eindringt, bleibt ewig zerstreut und ohne Energie, während dieser, der nichts sieht und hört als immer nur ein und dasselbe, stumm und schläfrig wird. Und so nähern sich endlich diese beiden Extreme darin, daß eines wie das andere die Kraft der Seele lähmt.«<sup>3</sup>

Die Fähigkeit zur Empfindsamkeit findet sich somit an Grenzüberschreitung gekoppelt, darf jedoch nicht in Entgrenzung und rastlose Bewegung münden. Im Gegenteil sollen sich seelische und natürliche Landschaft in einem durch den Wechsel zwischen Reisebewegung und betrachtendem (genießendem, geruhsamem) Einhalten entstehenden Gleichgewicht von Ruhe und kraftvollem Strömen befinden. (Sentimentalistische) Subjektivierung wird in den Briefen in und durch die Bewegung produziert. Die Entstehung von Innerlichkeit ist an das Eindringen der Außenwelt und des Körpers in den Text gebunden: Dem Schaukeln des Kahns, mit dem der Erzähler über den Rhein fährt, der Steigung der Berge entsprechen die Wallungen seines Bluts – das Innenleben des Körpers wird ebenso hörbar, wie das Rauschen der Flüsse und Wasserfälle. »Mein Blut wallte dabei so stark, daß ich das Schlagen meines Pulses hörte«<sup>4</sup>, schreibt der Erzähler über seine erste Gebirgswanderung. Für Karamzins Landschaftsästhetik bedeutet dies eine Betonung des Pittoresken, des Spiels der Kontraste gegenüber der Eintönigkeit, der konturierenden Linie gegenüber der homogenen Fläche. Landschaftlicher Reiz bietet

sich dem Reisenden als permanentes Wechselspiel der Ansichten dar – Berge, Ruinen von alten Burgen und Raubschlössern »geben eine romantische Ansicht und erheitern das ermüdende Einerlei der weiten Ebenen«<sup>5</sup>, lobt der Erzähler die Landschaft im Elsass. Die präalpinen Schweizer Landschaften bestechen durch das Nebeneinander von rauschendem Wasser und stillen Wiesen und Gärten: »Wir fahren längs dem Rhein, der mit fürchterlichem Brausen zwischen den stillen Wiesen und Weingärten dahinstürzt«<sup>6</sup>, heißt es auf der Fahrt von Basel nach Zürich.

Dieser Wechsel von Statik und Dynamik macht sich auch in seiner Beschreibung von Zürich bemerkbar: »Vor unseren Augen breitet sich der Zürichsee aus, und fast unter unseren Fenstern stürzt sich die Limmat aus ihm, deren rauschender und schneller Strom einen angenehmen Kontrast zu seinem stillen Wasser bildet«<sup>7</sup>, notiert der Erzähler. Er bestimmt die psychische Landschaft des Reisenden ebenso, wie er den Textfluss regiert. Der Karamzin'sche Reisende ist ein Blickender, ein Neugieriger, der sich die Dinge von allen Seiten her ansieht (»Ich näherte mich diesem Phänomen und betrachtete es von allen Seiten«<sup>8</sup>, wird es später bei der Beschreibung eines Wasserfalls in den Bergen heißen), der die Welt als Schauspiel erfährt und in der Projektionsbewegung zwischen Seelenlandschaft und Schweizer Landschaft zugleich sein eigenes Ich ergründet. Der Reisende wird einem der permanenten Affizierung durch die Außenwelt geschuldeten Wechselbad von Belebung und Ermüdung, Erwartung, Enttäuschung und Begeisterung ausgesetzt, dem zugleich eine durch den Wechsel von Distanz und Nähe zwischen reisendem Betrachter und beobachtetem Objekt bestimmte Topologie der Perspektiven entspricht.

Karamzins Landschaftsästhetik bzw. sein Entwurf eines ästhetischen Subjekts steht in der Tradition der ästhetischen Theorie des Erhabenen: Die Naturbeschreibungen der frühen Fassungen der Briefe weisen Karamzin, wie Vladimir Bilenkin gezeigt hat, zunächst als gelehrigen Schüler Edmund Burkes aus, während sich in der späteren Fassung der Briefe von 1820 der Einfluss der Lektüre von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* nachweisen lässt (Karamzin hatte den Philosophen 1789 in Königsberg kurz vor dem Erscheinen des Buches besucht).<sup>9</sup> In der Beschreibung des Rheinfalls bei Schaffhausen wird die Ästhetik des Erhabenen zum ersten Mal programmatisch umgesetzt. Doch der Erzähler ist zunächst enttäuscht. »[Wo] ist jener donnernde, fürchterliche

Wassersturz, der die Seele mit Furcht und Entsetzen erfüllt?«<sup>10</sup> Anstatt bei seinem ersten Anblick zu schreien, zu lärmen und in Begeisterung zu geraten, überlegen sich der Erzähler und sein Begleiter, ob die Reisebeschreiber nicht ein wenig übertrieben haben könnten. Diese anfängliche Enttäuschung erweist sich jedoch durch die Einnahme einer anderen Betrachterposition als revidierbar, die einer Nah- und nicht einer Panoramaperspektive entspricht. So heißt es in der ersten Fassung der Briefe, in der das Erhabene noch ganz nach Burkes Modell auf die Überwältigung des Subjekts durch die sinnliche Wahrnehmung hinausläuft:

»Ich stand schweigend da, in Sehen und Hören verloren.  
*Denn die verschiedenen Töne der stürzenden Wogen machen  
ein lärmendes Konzert, das die Seele betäubt. Hier wirft der Maler  
seinen Pinsel weg, und der Dichter findet keine Worte, das  
fürchterlich große Schauspiel zu beschreiben.* Ich war im Begriff,  
auf die Knie zu sinken und den Rhein um Verzeihung zu bitten,  
daß ich gestern so gleichgültig von seinem Fall gesprochen hatte.«<sup>11</sup>

In der späteren Fassung findet sich der hier von mir kursiv gesetzte Teil auf Kants Ästhetik des Erhabenen hin umgeschrieben – der Rheinfall wird nun anthropomorphisiert: »Ein wahrhaft erhabenes Schauspiel! Meine Vorstellungskraft hauchte der Naturgewalt Seele ein, verlieh ihr Gefühl und Stimme: sie sprach zu mir von etwas Unaussprechlichem! Ich ergötzte mich daran [...].«<sup>12</sup> Der Anblick des fürchterlichen Schauspiels führt nun, nach Kants Zweistufenmodell, nicht mehr nur, wie in der ersten Fassung, zu einem Aussetzen der Vorstellungskraft und einer Überwältigung des Subjekts, sondern mündet darüber hinaus in der Interaktion von sinnlicher Wahrnehmung und Tätigkeit der Vernunft, in einen Moment ästhetischen Genusses, in dem sich das transzendente Selbst des Subjekts offenbart.<sup>13</sup>

Bei Karamzin ist von der Launenhaftigkeit eines Dostoevskij'schen Reisenden, dem der Kölner Dom durch seine Leberkrankheit verdorben wird (»Sollte es denn möglich sein, daß der Mensch, dieser König der Schöpfung, in einem solchen Maße von seiner eigenen Leber abhängt«, dachte ich, »wie schändlich!« [...]) »Wenig Erhabenes«, entschied ich«<sup>14</sup>) oder der Blasiertheit eines Lev Tolstoj, dessen aristokratischer Geschmack es ihm verbietet, an gemeinen touristischen Attraktionen Gefallen zu



finden, noch nichts zu spüren. In seinem ganzen Leben habe ihm, so Tolstoj – sei es aus Widerspruchsgeist oder einfach, weil sein Geschmack nicht dem der Mehrheit entspreche –, noch keine Sehenswürdigkeit gefallen. Er liebe diese sogenannten großartigen, bekannten Aussichten nicht, notiert er während der 1857 unternommenen Wanderung über den Col de Jaman in sein Tagebuch – sie seien irgendwie kalt.<sup>15</sup> Und so findet auch die Aussicht, die sich den Wandernden vom Col de Jaman aus auf den Genfersee darbietet, vor ihm keine Gnade:

»Die kühle Ferne, die vom Col de Jaman aus zu sehen war, liess mich gänzlich kalt. [...] Ich liebe die Natur [...] wenn ich mich in ihr befinde. [...] Doch das – diese nackte, kalte, wüste graue Fläche, und dort irgendwo, in der nebligen Ferne versteckt, ein schönes Etwas. Doch das ist so weit entfernt, dass ich den maßgeblichen Genuss der Natur nicht verspüre, ich fühle mich nicht als Teil dieses endlosen und schönen Ganzen. Mit dieser Ferne habe ich nichts zu tun. Die Aussicht vom Col de Jaman ist für Engländer.«<sup>16</sup>

Karamzins Reisender befindet sich im Gegenteil in steter affektiver Kommunion mit der Natur, die sich ihm als Buch göttlicher Zeichen offenbart: In den Briefen erweist sich die Empfindsamkeit des Betrachters, der (eben entdeckte) Affizierungsbezug, der zwischen betrachtendem Subjekt und Objekt der Betrachtung besteht, noch als ebenso zuverlässig, wie die Prätexte, anhand derer der Reisende sich orientiert und auf die er in seinem Text immer wieder Bezug nimmt. Positionswechsel des Betrachters, Betrachtung aus der Nähe und der Ferne eröffnen eine Spannbreite von Affizierungsgraden und psychischen Reaktionen, die von der Überforderung der Sinne im Rahmen eines ganzkörperlichen Erlebens bis hin zu einem abschließenden, ordnenden Überblick, einer beruhigten Form ästhetischen Genusses reicht, die in den Topoi der Idyllenliteratur ebenso wie in der Ästhetik des Erhabenen ihren Ausdruck finden kann. Dies entspricht zugleich den ersten zwei Stufen des Wissens der Karamzin'schen Erkenntnis-Hierarchie (I: sinnliche Eindrücke, II: ordnende Tätigkeit des Verstandes, III: Selbsterkenntnis).<sup>17</sup> So geht es etwa am Rheinfall zuletzt wieder zurück auf die andere Seite des Ufers, von wo aus sich dem Betrachter ein Überblick über den Rhein und

die Dörfer der Umgebung darbietet. Das aus der Innenposition als unaussprechlich Erfahrene mutiert hier zu einem reizvollen Spiel pittoresker Kontraste, das über Vergleiche beschreibbar wird: Der eine der beiden Felsen stehe ebenso unerschütterlich inmitten des Falls, wie ein großer Mann die Schicksalsschläge des Lebens ertrage; der schief stehende, zweite Felsen hingegen scheine der Gewalt des Wassers bald weichen zu wollen, notiert der Erzähler und generiert dergestalt einen doppelten Kontrast zwischen unbeweglichem, stoischem Felsen und strömendem Wasser bzw. nomadisierendem, empfindsamem Erzähler (das fließende Subjekt). Wo Tolstoj später aus der Distanz nur die Erfahrung der Entfremdung machen kann und das Schöne zu etwas nurmehr undeutlich Erkennbarem gerinnt, gehen bei Karamzin überblickshaft gestaltete Aussichten und überwältigende Naturerfahrungen somit spielerisch ineinander über.

Karamzins Reisendem geht es während seiner Wanderung weniger um eine Aussicht, die er von einem Gipfel aus auf die tiefer liegende Landschaft gewinnen könnte, als um die Aussicht auf die Berge und ihre Gipfel selbst, die den Fluchtpunkt seiner Reise und seiner Perspektive bilden. Die Berge bezeichnen den geographisch höchsten Punkt des Landes ebenso, wie auch die in den Briefen konstituierte Topographie der Schweiz durch die Beziehung jedes räumlichen Punktes zum Zentrum und zur Klimax der Erzählung, den Bergen, bestimmt wird. Die *Briefe* kommen hierbei immer wieder auf Motive von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Aussicht und Nahsicht zurück, die in ein permanentes, durch die Geographie der Schweiz bestimmtes Spiel mit Spannung und Erwartungsstruktur eingebunden werden. Der Bezug zwischen reisendem Subjekt und bereistem Raum bzw. betrachtetem / begehrttem Objekt gestaltet sich somit über ein Spiel von Nähe und Distanz, Annäherung und Rückzug, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Sich-Entblößen und Verschleierung, das an ein erotisches Versteckspiel erinnert. Die Briefe entfalten einen Berg-Striptease, in dem sich das »obscur objet du désir« hinter immer neuen Horizonten und (Text-)Schleiern versteckt. Zunächst sind die Alpen noch unsichtbar: »Vor uns sind hohe Berge, aber die Alpen verbirgt noch der blaue Horizont. Hinter uns breitet der Jura seinen Rücken aus und gießt seine blauen Schatten in die Täler«<sup>18</sup>, schreibt der Erzähler während der Fahrt von Basel nach Zürich. Der Telos seines touristischen Begehrens wird erst in Zürich sichtbar, wo die Berge

in Kontrast zu der horizontalen Fläche des die Aussicht auf sie freigebenden Sees gesetzt werden: »Über dem See gerade vor uns erheben sich steile Felswände, und zur Seite in weiter Ferne erblickt man die Schwyzer, Unterwaldner und andere Gebirge mit ihren schneebedeckten Gipfeln – ein Schauspiel, das für mich ganz neu ist.«<sup>19</sup> Doch erst nach einigen Digressionen, die den Erzähler von den Bergen wieder entfernen, und die als eigenständige Episoden der Naturerfahrung die Erfahrung der alpinen Ästhetik zugleich jedoch vorbereiten (der Besuch am Rheinfall und die Wanderung ins Zürcher Oberland), geht es endlich näher an die Gipfel des Begehrens heran.

Die Erzählung der Bergwanderung wird durch zwei als Momente eines rituellen Übergangs aus der Welt der Kultur in die der Natur gestaltete Seeüberquerungen gerahmt, die die Episode deutlich vom Rest des Reiseberichts absetzen: Das Motiv der die Berge verhängenden Wolken fungiert hier als natürlicher Vorhang, der den Blick auf das Schauspiel zunächst verwehrt. Es scheint also, als ob das in greifbare Nähe gerückte Gebirge sich hinter Nebelschleiern kokett verstecke. Doch die »Dunkelheit der Nacht verschwindet nach und nach. Die Berge treten immer deutlicher hervor.«<sup>20</sup> Nachdem die Wolken sich in der Morgendämmerung gelichtet haben, erwarten den Leser keine weiteren Schleiertänze mehr. Das Gebirge gibt sich dem neugierigen Blick und dem ausgreifenden Schritt des russischen Reisenden willig hin. Die Welt der Alpen wird, in Sonnen- und Mondlicht gebadet, in Gänze sichtbar – vor den Augen des Erzählers entfalten Wasserfälle ihre silbern glitzernde Pracht, erblühen balsamische Wiesen und lachen fröhliche Hirtenmädchen. Dieser Orgie der Sichtbarkeit wird erst kurz vor der Abfahrt des Erzählers aus der Schweiz ein Ende gesetzt: »[D]rei Gipfel des Mont Blanc schimmern noch. Der Wind braust – eine Wolke erhebt sich im Westen, sie überzieht den Horizont, und ein dunkler Vorhang verhüllt das ganze prächtige Gemälde.«<sup>21</sup>

Die Berge verabschieden sich – bis dahin jedoch gibt es in Karamzins Alpen keinen Schnee, kein Whiteout und keine die Sicht hemmenden Wolken, wie sie Nikolaj Gogol' wenige Jahrzehnte später (1836) am Mont Blanc beklagen wird: »Man braucht vier Tage, um den Gipfel des Mont Blanc zu besteigen. [...] Vor uns Schnee, unter uns Schnee, Schnee um uns herum, und unten keine Erde: Stattdessen sieht man nur ein paar Reihen Wolken...«<sup>22</sup>

Die Alpenregion besteht aus von unschuldig lachenden Naturmenschen bevölkerten, blühenden Wiesen: Als Ganzes genommen fungiert die alpine Welt der Hirtenmädchen und der Schäferidyllen zwar als Kontrast zu der urbanen Welt aufgeklärter Denker, die der Reisende besucht – Lavater in Zürich und Bonnet in Genf –, wird aber andererseits selbst in rousseauistischen Kategorien (Wildnis, unverdorbene Natur) gefasst. Das Wandern durch die Berge, die Inkarnation des Erhabenen *par excellence*, wird dabei zu einer Übung, die darauf abzielt, den Reisenden immer wieder aufs Neue an die Grenzen des Erfahrbaren und des Sagbaren zu führen. Der Text der *Briefe* führt hierbei sein eigenes Ende immer wieder vor: Besteht die ›flachländische‹ Variante der epistolären Apophatik Karamzins zunächst in dem alltäglich-banal anmutenden Verweis auf Müdigkeit und Federbetten (»Die Feder fällt mir aus der Hand, und das weiche Bett winkt mir«<sup>23</sup>, schreibt der Erzähler aus Genf an seine Freunde), kann es jedoch auch die Schönheit und Erhabenheit der Natur selbst sein, die das Schreiben verunmöglicht. Die Natur kann als Verführerin fungieren, die die Augen des schreibenden Reisenden vom Papier weglockt,<sup>24</sup> ihn also am Schreiben hindert; als Erfahrung des Erhabenen (wie z.B. am Rheinfall oder in den Bergen beim Anblick des Reichenbachs) kann Naturerfahrung das Sprachvermögen des Reisenden aber auch außer Kraft setzen. In den Alpen wiederum verkörpert die die Horizontlinie verdeckende Gipfelkette, welche eine transzendente, sich jeglichem Zugriff entziehende Ebene bezeichnet, das Ende des Texts. So beschreibt der Erzähler den Gipfel der Jungfrau, den er während einer mond hellen Nacht von weißem Lichte übergossen betrachtet:

»Zwei Schneekuppen, die einem weiblichen Busen gleichen, machen ihre Spitze aus. Noch nie hat sie ein Geschöpf erstiegen, und selbst die Sturmwinde erreichen sie nicht; nur die Strahlen der Sonne und des Mondes küssen ihre zarte Rundung. Ewige Stille herrscht um sie her – dort ist das Ende der irdischen Schöpfung. – Ich blicke mich um und sehe nirgends einen Ausweg aus diesem engen Tal.«<sup>25</sup>

Erschienen die Felsen des Rheinfalls als mächtige, dem Strome des Lebens trotzen de Männergestalten, entziehen sich die höchsten Gipfel der Berührung mit Mensch und Natur: Im eisigen Aufwallen der Berge ent-

birgt sich dem Reisenden ein ebenso erhabenes, wie auch erotisches Moment – Transzendenz und Erotik verschmelzen in der Parallele zwischen Reisebewegung, Eroberungsdrang und Streben nach Transzendenz. Karamzins russischer Reisender geht auf seiner Bergwanderung zunächst in eine Vorstufe zum Göttlichen ein, in der das Transzendente deutlich erkennbar wird – und doch unerreichbar bleibt und den Erzähler auf die Begrenztheit seiner *conditio* zurückwirft. Angesichts der Gipfel scheint selbst das elysische Alpental nun plötzlich eng – erst auf den Höhen der Berge gelingt es dem Erzähler, auch diese letzte Grenze zu sprengen. »[M]it Ehrfurcht« tut der Erzähler am nächsten Morgen »den ersten Schritt auf das Gebirge«<sup>26</sup>: Der Übergang in das Hochgebirge, wo der Erzähler sich vom Irdischen zu lösen beginnt, wird in den Briefen somit als eine weitere Grenzüberschreitung inszeniert. Seine Schweiz-Reise wird zum *stranničestvo*, zu einer Pilgerfahrt oder einer Initiationsreise, in deren Verlauf die Bewegung im äußeren Raum ebenso wie die ästhetische Erfahrung zu einer inneren Suchbewegung umgedeutet wird, die auf eine revelatorische Erfahrung hinausläuft, in der die Erkenntnis der Wahrheit und Selbsterkenntnis in einer Emanzipationsvision zusammenfallen:

»Über vier Stunden ging ich auf einem schmalen Fußsteig, der dann und wann gänzlich verschwand, immer bergan, und endlich erreichte ich das Ziel meiner heißen Wünsche – ich betrat den Gipfel des Berges. Und hier ging auf einmal die wunderbarste Veränderung mit mir vor. Das Gefühl der Ermüdung verlor sich; meine Kräfte kehrten zurück, ich atmete leicht und frei; eine ungewöhnliche Ruhe und Freude ergoß sich in mein Herz. [...] Ich stand auf der höchsten Stufe, die Sterbliche betreten können, wenn sie sich dem Thron des Höchsten nahen wollen. Meine Zunge vermochte kein Wort hervorzubringen; und doch habe ich gewiß nie so herzlich gebetet wie in dieser Minute. So erfuhr ich hier an mir selbst die Wahrheit dessen, was Rousseau von den Wirkungen der Gebirgsluft irgendwo sagt. [...] Hier fühlt der Mensch seine erhabene Bestimmung; hier vergißt er sein irdisches Vaterland und wird ein Bürger des Weltalls. Hier verschwindet der Strom der Zeit vor seinem geistigen Auge, und er vertieft sich mit seinen Gedanken in das Meer der Ewigkeit,

wenn er auf die durch Eisketten verbundenen und mit Schneelagen bedeckten Berge blickt, auf denen selbst die Jahrhunderte kaum eine leichte Spur zurücklassen, und ehrfurchtsvolle Schauer zittern ihm durchs Herz, wenn er an die allmächtige Hand denkt, die diese Massen bis an die Wolken türmt und sie vielleicht wieder dereinst in den Abgrund des Meeres stürzt. Rasch und vergnügt setzte ich meinen Weg auf diesen Berg fort, der Wengenalpe heißt [sic; Wengernalp].<sup>27</sup>

Die Allusion auf das biblische Transfigurationsnarrativ gerinnt in Karamzins aufklärerisch-sentimentalistischer Umdeutung, die sich in der Nähe zu den zahlreichen erotischen Motiven schon beinahe blasphemisch ausnimmt, zu einem Moment der Selbsterkenntnis. Auf dem Gipfel der Berge findet der Mensch zu seiner Bestimmung – während Tolstoj im Alpentourismus seiner Zeitgenossen keinerlei Selbstbestimmung, sondern nur noch das Krabbeln von Ameisen zu erkennen vermag,<sup>28</sup> realisiert sich in Karamzins Alpen jene wohltuende Wirkung der Schweizer Luft, die der Erzähler eingangs schon auf der Fahrt nach Basel festgestellt hatte. »Es scheint, als hätte die hiesige Luft etwas Belebendes. Ich hole leichter und freier Atem, ich trete fester auf, mein Kopf erhebt sich mehr, und mit Stolz denke ich daran, dass ich ein Mensch bin«<sup>29</sup>, bemerkte er dort. Die Berge mutieren somit in den *Briefen* zur Jakobsleiter und dienen Karamzin zugleich dazu, ein Modell seiner dreistufigen Erkenntnis-Hierarchie zu konstituieren, das durch Verräumlichung der abstrakten Konzepte in der Bewegung des Wanderns – ein Ascensus, der der Initiation des Erzählers entspricht – nun erzählt werden kann.

Gerade dort, wo die Materie in Gesteins- und Eismassen kulminiert, deutet sich das Weltende an, scheint die Möglichkeit einer Auflösung der materiellen Welt zum Greifen nahe. Doch wie so vieles andere wird auch die Apokalypse bei Karamzin nur angedeutet, von leichter Hand in die blaue Gebirgsluft gezeichnet – um alsdann einem frohgemuten Weiterwandern Platz zu machen. Das Ende des Texts und das Ende der Welt erweisen sich somit als Grenzen, die stets verschoben werden, um letztendlich im wahrsten Sinne des Wortes unterwandert und in einem Spiel der Kontraste aufgefangen zu werden: Flüchtigkeit der Reisebewegung, des Reisens als einer Raumpraxis der Veränderung und der Vergänglichkeit, Flüchtigkeit der Blicke und des Schreibens, des fragmentarischen,

aus Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten bestehenden, von einem Kinde seiner Zeit geschriebenen Texts einerseits – Naturmenschen, zeitlose, ahistorische Hirtenidyllen, entrückte und entrückende Aussichten, sich der Vergänglichkeit zu entziehen scheinende Gesteins-, Schnee- und Eismassen andererseits... Die permanente Telosverschiebung wird zum Verfahren der Textkonstitution, wenn die Wanderbewegung dem Unsagbaren, den romantischen Visionen von Ewigkeit und Unendlichkeit, ein Ende setzt, um den reisenden Erzähler an neue Grenzen heranzuführen. Zugleich führt der Blick auf die Unberührtheit der Berge über die Grenzen der Zeitlichkeit hinaus: Die eisige Jungfräulichkeit der Berge scheint die Bewegung des – am Rhein noch donnernden – Zeitflusses geradezu anzuhalten. Stille folgt auf den Lärm der Zeit, die Ewigkeit wird, in einer Vorwegnahme der Romantik, zur Betrachtung freigegeben und schimmert durch die Schichten des reglosen Gletschereises von Grindelwald:

»Zwischen zwei Bergen erheben sich große Eismassen oder Pyramiden von Eis, in denen ich zwar nicht, wie ein französischer Reisebeschreiber, Ähnlichkeit mit kristallinen Zauberschlossern fand, die aber bei alledem einen prächtigen Anblick gewähren. Ich weiß nicht, wer zuerst die Gletscher mit einem stürmischen Meer verglichen hat, dessen Wogen durch einen ungeheuren Frost in einem Augenblick zu Eis erstarrt wären – aber der Gedanke ist herrlich, ausdrucksvoll und wahrhaft dichterisch.«<sup>30</sup>



- 1 Karamzin, Nikolaj Michajlovič, *Briefe eines russischen Reisenden*, aus d. Russ. v. Johann Richter, München 1966, 149. In der russischen Fassung heißt es einfach: »Какие места! Какие места!« Karamzin, N. M., »Pis'ma russkogo putešestvennika«, in: ders., *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd. 1: *Avtobiografija. Pis'ma russkogo putešestvennika. Povesti*, Leningrad 1984, 172.
- 2 Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, 228.
- 3 Ebd., 229.
- 4 Ebd., 189; Karamzin, »Pis'ma«, 308: »Кровь моя волновалась так сильно, что мне можно было слышать биение своего пульса.«
- 5 Ebd., 141; 165: »[...] представляю для глаз нечто романтическое и придают разнообразие виду обширных равнин, утомительных для зрения.«
- 6 Ebd., 150; 172: »Мы едем подле Реина, с ужасным шумом и волнением стремящегося между тихих лугов и садов виноградных.«
- 7 Ebd., 154; 176: »Обширное Цюрихское озеро разливается у нас перед глазами, и почти под самыми нашими окнами вытекает из него река Лиммата, которой шумное и быстрое стечение приятным образом отличается от тихой зыби вод его [...]«.
- 8 Ebd., 188; 207: »Скорыми шагами приближался я к этому феномену и рассматривал его со всех сторон.«
- 9 Bilenkin, Vladimir, »The Sublime Moment: Velichestvennoe in N. M. Karamzin's Letters of a Russian Traveler«, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 42, No. 4 (Winter 1998), 605–620, hier 609f.
- 10 Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, 162; Karamzin, »Pis'ma«, 183. »[...] где тот громозвучный, ужасный водопад, который вселяет трепет в сердце?«
- 11 Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, 163. Der deutsche Übersetzer hat an dieser Stelle den Text leicht gekürzt: »Я весь облит был водяными частицами; молчал, смотрел и слушал разные звуки ниспадающих волн: ревущий концерт, оглушающий душу! Здесь живописец бросает кисть свою, и Поэт не находит слово для описания сего ужасно-великого явления. Разве только в страшные дни древнего потопа, когда правосудный Бог превратил земные пары во влажный гроб развращенного человечества, водная стихия ярилась так, как она здесь ярится. Я готов был на коленях извиняться перед Реином в том, что вчера говорил я о падении его с таким неуважением.« Karamzin, »Pis'ma«, 427f.
- 12 Karamzin, »Pis'ma«, 113: »Феномен действительно величественный! Воображение мое одушевляло хладную стихию, давало ей чувство и голос: она вещала мне о чем-то неизглаголанном! Я наслаждался – и готов был на коленях извиняться перед Реином в том, что вчера говорил я о падении его с таким неуважением.« Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übers. v. d. Verf.
- 13 Bilenkin, »The Sublime Moment«, 611f. Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilstkraft*, Werkausgabe Band X, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, 165–191.
- 14 Dostoevskij, Fedor Michajlovič, »Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke«, in: ders., *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke. Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers*, übersetzt von Svetlana Geier und Alexander Eliasberg, Reinbek bei Hamburg 1962, 9; Ders., »Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach«, in: ders., *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, Moskva 1956, 61–133, hier 48: »И неужели, неужели человек, сей царь природы, до такой степени весь зависит от собственной своей печени, – подумал я, – что за низость! [...] Величественного мало, – решил я [...]«.
- 15 Tolstoj, Lev Nikolaevič, »Otryvok dnevnika 1857 goda. Putevye zapiski po Švejcarii«, in: ders., *Sobranie sočinenij*, Bd. 19: *Dnevniki 1847–1894 gg.*, Moskva 1965, 213: »Я не люблю этих так называемых величественных знаменитых видов – они холодны как-то.«

- 16 Ebd., 215: »Я остался совершенно холоден к виду этой холодной дали с Жаманской горы [...] Я люблю природу [...], когда я нахожусь в ней. [...] А это – голая холодная пустынная сырая площадка, а где-то там красивое что-то, подернутое дымкой дали. Но это что-то так далеко, что я не чувствую главного наслаждения природы, не чувствую себя частью этого всего бесконечного и прекрасного целого. Мне дела нет до этой дали. Жаманский вид для англичан.«
- 17 Brinkjost, Ulrike, *Geschichten und Geschichte. Ästhetischer und historiographischer Diskurs bei N. M. Karamzin*, München 2000, 21f.
- 18 Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, 150; Karamzin, »Pis'ma«, 172f.: »Высокие горы у нас перед глазами; но Альпы скрываются еще в лазури отдаления. Юра изгибает за нами хребет свой, отбрасывающий синюю тень на долины...«.
- 19 Ebd., 154; 205: »[...] прямо против нас, за озером, стоят высокие горы в утес; далее, в сторону, видны Швицкие, Унтервальденские и другие высочайшие и снегом покрытые горы, составляющие для меня совершенно новое зрелище; и все это могу я видеть вдруг, сидя под окном в своей комнате.«
- 20 Ebd., 185; 205: »Темнота ночи малопомалу исчезает. Горы открываются минута от минуты яснее.«
- 21 Ebd., 228; 243: »Солнце закатилось, но горы блистают. Темнеет синяя твердь – еще сияют три холма Белой горы. Шумит ветер – облака показываются на западе, разливаются по небу, и мрачная завеса скрывает от глаз моих великолепную картину.«
- 22 Gogol', Nikolaj, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v semnadcati tomach: tom XI, Perepiska 1835–1841*, Moskva 2009, 76: »Четыре дня нужно для того, чтобы взойти на верхушку Монблана... Перед вами снега, над вами снега, вокруг вас снега, внизу земли [нет]: вы видите, вместо нее, в несколько рядов облака...« Für den Hinweis möchte ich mich bei Gianna Frölicher bedanken.
- 23 Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, 229; Karamzin, »Pis'ma«, 244. »Перо выпадает из рук моих, и мягкая постеля манит меня в свои объятия.«
- 24 Ebd., 150.
- 25 Ebd., 189; 208: »Два снежных холма, девическим грудям подобные, составляют ее корону. Ничто смертное к ним не прикасалось; самые бури не могут до них возноситься; одни солнечные и лунные лучи лобызают их нежную округлость; вечное безмолвие царствует вокруг их – здесь конец земного творения!... – Я смотрю и не вижу выхода из сей узкой долины.«
- 26 Ebd., 189; 208: »[...] с благоговением начал взбираться на крутизны.«
- 27 Ebd., 190; 208f.: »Более четырех часов шел я все в гору, по узкой каменной дорожке, которая иногда совсем пропадала; наконец достиг до цели своих пламенных желаний и ступил на вершину горы, где вдруг произошла во мне удивительная перемена. Чувство усталости исчезло; силы мои возобновились; дыхание мое стало легко и свободно; необыкновенное спокойствие и радость разлились в моем сердце. Я преклонил колена, устремил взор свой на небо и принес жертву сердечного моления – тому, кто в сих гранитах и снегах напечатлел столь явственно свое всемогущество, свое величие, свою вечность! Друзья мои! я стоял на высочайшей ступени, на которую смертные восходить могут для поклонения Всевышнему! Язык мой не мог произнести ни одного слова; но я никогда так усердно не молился, как в сию минуту. Таким образом, на самом себе испытал я справедливость того, что Руссо говорит о действии горного воздуха. Все земные попечения, все заботы, все мысли и чувства, унижающие благородное существо человека, остаются в долине – и с сожалением смотрел я вниз на жителей Лаутербруннена, не завидуя им в том, что они в самую сию минуту увеселялись зрелищем серебряного Штрауббаха,

освещаемого солнечными лучами. Здесь смертный чувствует свое высокое определение, забывает земное отечество и делается гражданином вселенной; здесь, смотря на хребты каменных твердынь, ледяными цепями скованных и осыпанных снегом, на котором столетия оставляют едва приметные следы, забывает он время и мыслью своею в вечность углубляется; здесь в благоговейном ужасе трепещет сердце его, когда он помышляет о той всемогущей руке, которая вознесла к небесам сии громады и повергнет их некогда в бездну морскую. – С бодростию и с удовольствием продолжал я путь свой по горе, называемой Венгенальпом, мимо вершин Юнгферы и Эйгера, которые возвышаются на хребте ее, как на фундаменте.»

- 28 Tolstoj, Lev, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom 47: *dnevniki*, Moskva 1937, 143: «Точно муравьи, – поставили имь кочку, они на нее лѣзутъ.»
- 29 Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, 142; Karamzin, «Pis'ma», 165f.: «Кажется, что здешний воздух имеет в себе нечто оживляющее: дыхание мое стало легче и свободнее, стан мой распрямился, голова моя сама собою подымается вверх, и я с гордостью помышляю о своем человечестве.»
- 30 Ebd., 191; 210: «Вообразите себе между двух гор огромные кучи льду, или множество высоких ледяных пирамид, в которых хотя и не видал я ничего подобного хрустальным волшебным замкам, примеченным тут одним французским писателем, но которые, в самом деле, представляют для глаз нечто величественное. Не знаю, кто первый уподобил сии ледники бурному морю, которого валы от внезапного мороза в один миг превратились в лед, но могу сказать, что это сравнение прекрасно и справедливо и что сей путешественник или писатель имел пиитическое [sic] воображение.»





Małgorzata Gerber

## Gedanken einiger Polen am Mont Blanc

Der höchste Berg der Alpen und Europas, der Mont Blanc, erhebt sich zwischen Frankreich und Italien, nahe der Schweizer Grenze. Dass der Mont Blanc im allgemeinen polnischen Bewusstsein jedoch vor allem mit der Schweiz assoziiert wird, lässt sich mit der polnischen literarischen Tradition erklären: Viele polnische Dichter, die über den Mont Blanc schrieben, betrachteten den Gipfel von der Schweiz aus, schauten vom Mont Blanc auf die Schweiz hinunter oder riefen oben auf dem Gipfel Figuren der Schweizer Nationalmythologie an.

**»...je ne voyais plus que le Mont-Blanc...«**

Als erster Pole bestieg im Jahre 1818 der Dichter Antoni Malczewski (1793–1826) den Mont Blanc. Über die Besteigung berichtete er wenig später in der Genfer Zeitschrift *Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts* in einem Brief<sup>1</sup> an den damaligen Herausgeber dieser Zeitschrift, Professor Marc-Auguste Pictet.<sup>2</sup> Der Brief von Malczewski, der den Anspruch auf ein wissenschaftliches Communiqué erhob, wurde im ›Mélange‹-Teil der Zeitschrift veröffentlicht<sup>3</sup> und auf Wunsch des Autors nur mit den Initialen signiert. Malczewski erklärt im einführenden Teil die Motive seiner kühnen Entscheidung, den Mont Blanc zu besteigen:

»[...] je m'impatients quand je ne pouvois pas les découvrir au coucher du soleil, quand des nuages venoient me dérober leurs cimes; enfin, dans l'une des belles soirées de juillet je fus tellement enchanté de l'aspect du Mont-Blanc que je résolus d'aller le voir de près.[...] je ne voyais plus que le Mont-Blanc, je ne pensois qu'au bonheur d'atteindre son sommet. [...] j'avois pourtant donné mes premières pensées au Roi des montagnes.«<sup>4</sup>

Eine erste Besteigung des Mont Blanc misslang: Nach der ersten Etappe der Bergtour auf den Gipfel Aiguille du Midi, von wo aus eine direkte Route auf den Mont Blanc gefunden werden sollte, kehrte Malczewski am 1. August 1818 nach Chamonix zurück. Am 3. August versuchte er erneut, den Mont Blanc zu besteigen, diesmal in Begleitung von elf Bergführern auf der bekannten Route von Horace-Bénédict de Saussure von Chamonix aus.<sup>5</sup> Entsprechend ausgerüstet führte er Temperatur-, Luftdruck- und optische Messungen durch. In seinem Bericht in Briefform, datiert noch auf den August 1818, schrieb er:

»[...] et le lendemain 4 août, à midi et demi, nous atteignimes le sommet. [...] le temps superbe. [...] Nous passames une heure et demie au sommet; la vue m'y parut sublime, au-dessus de tout ce que je pouvois imaginer à l'avance. La fraîcheur des vallées et des bois, les contours gracieux d'un lac, peuvent charmer les yeux et la pensée; mais là, au milieu de ce cahos de montagnes, de ces blocs informes et gigantesques qui se montrent au travers des neiges et des glaces, on croit assister à la Création, tout ce qui est de l'homme disparaît, s'évanouit; on aperçoit à peine quelques légères traces des villes, qui semblent marquées seulement par la main du destin pour exister un jour.«<sup>6</sup>

Abgesehen von wissenschaftlichen Daten enthält der Bericht auch kurze epische Passagen, in denen Malczewski das abendliche Beisammensein der Expeditionsequipe am Lagerfeuer schildert. Überwältigt von Emotionen spricht er mit dichterischer Stimme auch über die romantische Nacht im Mondlicht.



»[...] et bientôt un grand feu commença à réchauffer  
et à réjoindre la société. On soupa, on rit, on bavarda,  
on me conta les belles histoires de ces montagnes;  
puis on se coucha autour du feu, et on me réserva sur une pierre  
un peu moins raboteuse que les autres, la place d'honneur.«<sup>7</sup>

»[...] La lune éclairait cette vaste solitude de rochers et  
de glaces, mais rien ne recréait l'oeil, rien ne reposait la pensée;  
et ces hommes endormis autour du feu qui s'éteignait déjà,  
sembloient être arrivés dans le pays de la mort, pour y subir  
l'inévitable destin que les avalanches leur annonçaient.«<sup>8</sup>

Am Schluss des Briefes gesteht Malczewski, dass ihn in den Bergen Neugierde und Freude an der außerordentlichen Herausforderung vorwärtsgetrieben haben. Die Expedition werde in seinem Gedächtnis als eine angenehme Erinnerung haften bleiben.<sup>9</sup> In der Tat greift der Dichter das Ereignis 1825 in seiner Verserzählung *Maria*<sup>10</sup> wieder auf. Obwohl die im byronistischen Stil geschriebene Verserzählung von der Ukraine handelt, gibt es eine Anspielung auf das Erlebnis am Mont Blanc in Form eines literarischen Kommentars.<sup>11</sup> Im Kommentar wird eine Metapher aus dem Haupttext ausführlich erklärt: Die weißen Flügel der gebeugten Demut sind besser sichtbar als der weltliche Prunk und der Schein des Glanzes. Als Illustration dient die Mont Blanc-Erfahrung des Dichters:

»[...] auf dieser Reise verlor ich den Bereich, in welchem  
der Mensch herrscht, aus den Augen und den Gedanken, und  
von seinen Siedlungen ließen sich lediglich Objekte weißer Farbe  
[...] unterscheiden [...] so konnte man den Genfersee,  
Neuenburgersee, Murtensee, Bielersee etc. sehen,  
wie in der Dämmerung ausgebreitete Segel, während die Häuser,  
die an ihren Ufern liegende Städte, die Farben und der Glanz  
einen dunklen Nebel bildeten [...]. Es gibt nichts Prächtigeres  
und Wilderes als die Sicht vom Mont Blanc. [...] man kann sie sich nicht anders vorstellen, als [...] den Moment, als Gott das Chaos erschaffen hat. Alles hingegen, was von Menschen geschaffen wurde, verschwindet durch die eigene Nichtigkeit.«<sup>12</sup>

Malczewski beschreibt die Welt aus der Bergperspektive und vergleicht das Erlebnis auf dem Gipfel mit dem Zugesehensein bei der Welterschaffung. Das Fragment spricht den Gegensatz zwischen der triumphierenden göttlichen Domäne und der ephemeren Weltlichkeit, zwischen den mächtigen Naturgeschöpfen und der Nichtigkeit des menschlichen Schaffens an. Alle Naturwunder kann man von oben betrachten, weil sie sichtbar und weiß zu erkennen sind, die Spuren der menschlichen Tätigkeit hingegen versinken im dunklen Nebel. Der weiße Berg (der Mont Blanc), dem Himmel nah, und die weißen Objekte auf der Erde unten scheinen eine semantische und ästhetische Einheit zu bilden. Die unbefleckte weiße Farbe verbindet sie und hebt ihre göttliche Zugehörigkeit hervor.<sup>13</sup> In diesem kurzen Abschnitt begegnen sich kosmogonische, apokalyptische und Vanitas-Motive, was den Reflexionen auf dem Gipfel eine religiöse Dimension verleiht.<sup>14</sup> Dieser erhabene Stil ändert sich in Malczewskis Anmerkung jedoch abrupt. In einem plötzlich nüchternen und publizistischen Ton versucht er, potentielle Bergsteiger vor leichtsinnigen, unvorbereiteten und spontanen Bergeskapeden zu warnen. Die Hinweise klingen wie Ratschläge aus einem alpinen Reiseführer.

Sowohl Malczewskis pragmatische Hinweise als auch andere Berichte über Bergwanderungen aus dieser Zeit zeigen, dass es unter den Polen ein reges Interesse für den alpinen Tourismus gab.<sup>15</sup> Was Grund für diese alpine Leidenschaft war, fragte sich auch Emiliano Ranocchi in seinem Artikel über Malczewski am Mont Blanc.<sup>16</sup> Es sei das ewige Verlangen, das zu erfahren und aus der Nähe zu erleben, was man lange nur von Weitem sah, man strebte nach einer Inversion der Perspektive von unten nach oben, schreibt Ranocchi.<sup>17</sup> Abgesehen davon verbanden die Berge die klassizistische Ästhetik des Erhabenen mit der romantischen Schauerpoetik. Der Mensch auf dem Gipfel schien dem Himmel einerseits näher zu sein, andererseits war er der Absturzgefahr ausgesetzt, und so erlebte er die Emotionen des ‚Besteigungsfiebers‘. Zudem wurde er auf dem Gipfel mit Hybris-Gedanken konfrontiert, da er sich auf einem Podium befand, welches ihm ermöglichte, ein Weltpanorama zu erblicken und sich über die Welt zu erheben.<sup>18</sup> Die Natur, die im romantischen ästhetisch-philosophischen Diskurs ins Zentrum rückte, wurde als Mittel zur Weltkenntnis und zur Annäherung an Gott interpretiert. Deswegen lockte die Berglandschaft neben Touristen auch Künstler und Dichter an,

welche die Alpen zum Sujet ihrer Werke machten. Ihre Darstellung der Aussicht von den Gipfeln aus trug zu einer Monumentalisierung und Heroisierung der Berge bei, was im Alpenmythos resultierte. Hand in Hand mit der wachsenden Popularität der Landschaftsmalerei und der Reiseberichte entwickelte sich der alpine Tourismus.<sup>19</sup>

Die bravouröse Bergbesteigung von Malczewski war damals eine einmalige Leistung, mit der sich die alpinen Wanderungen seiner Nachfolger, der polnischen Romantiker, nicht messen können. Doch waren es die Dichter Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński und Juliusz Słowacki, die primär zum Alpenkult in Polen beigetragen haben. Alle drei weilten aus verschiedenen Gründen, in unterschiedlichen Phasen ihres Schaffens, aber beinahe zur gleichen Zeit in der Schweiz.<sup>20</sup>

#### »Ich bin ein Denkmal des Menschen auf dem Denkmal der Welt«

Słowacki suchte in den Schweizer Bergen unter anderem ein Refugium vor dem mondänen und für ihn frustrierenden Paris, wo er von 1833–1836 lebte. Beeindruckt von den Leistungen Malczewskis sowohl im Bereich des Alpentourismus als auch in der Literatur schreibt Słowacki in einem Brief an seine Mutter:

»Während ich jeden Tag den Gipfel vom Mont Blanc anschauere, kommt mir häufig Malczewski in den Sinn. Mit einer einzigen Verserzählung ist er ach seinem Tod so gross geworden, dass er unsere zeitgenössischen Dichter beinahe um einen Kopf überragt. Als ich die Berichte über die Besteigung des Mont Blanc überflog, fand ich auf dem letzten Blatt [...] seinen Namen.«<sup>21</sup>

Jedoch nicht dank Malczewski, sondern zweifellos ausgerechnet wegen Słowacki ging der Mont Blanc in die polnische Literatur ein. Słowacki verewigte nämlich den Gipfel im Jahre 1834 im romantischen Drama *Kordian*, welches Malczewskis *Maria* in den Schatten stellte. Słowackis Werk und damit auch *Kordian* wurden zur Schullektüre und zu einem Teil des polnischen Kanons. Das garantierte dem Mont Blanc einen festen Platz in der polnischen Literaturgeschichte. Der Gipfel spielt im Słowackis Drama die Rolle einer Bühne, auf der die Hauptfigur, Kordian, einen expressiven Monolog hält. Der romantische Gigant rezitiert am

Gipfel des Mont Blanc seine berühmte Phrase: »Ich bin ein Denkmal des Menschen auf dem Denkmal der Welt.«<sup>22</sup>

Auf dem Mont Blanc setzt sich Kordian mit den existentiellen Zweifeln, die ihn plagen, auseinander. Weit weg vom weltlichen Getriebe, allein mit der puren Natur konfrontiert, wartet er auf eine Erleuchtung. Zwischen Himmel und Abgrund erlebt Kordian die Zerrissenheit zwischen Hybris und Furcht. In seinem dramatischen Monolog gibt es karge Anspielungen auf die alpine Natur. Der Berg dient der Hauptfigur vor allem als ein spektakuläres Podium und als Energiequelle, aus welcher er schöpft. Die Energie beflügelt ihn zu kühnen Projekten, die ihn Frustration, Ohnmacht und seine Selbstmordgedanken verdrängen lassen. Auf dem Gipfel des Mont Blanc erlebt er eine Katharsis und wandelt sich vom dekadenten, narzisstischen Nichtsnutz zum polnischen Kämpfer. Das Initiationserlebnis vollzieht sich vor der großen Kulisse der Alpen, auf ihrem höchsten Punkt, Gott und der Wahrheit näher. In seinem Monolog auf dem Gipfel ruft Kordian den Namen des Schweizer mythischen Helden Winkelried herbei:

»Nein, es braucht einen großen Gedanken von der Erde oder vom blauen Himmel. Ich schaute von den Felsgipfeln runter. Der Geist des Ritters auferstand von den Gletschern. Winkelried sammelte die Speere der Feinde und stach sie in die Brust. Völker! Winkelried ist wiedererwacht! Polen ist der Winkelried der Völker!«<sup>23</sup>

Polen, das gemäß der Auffassung der polnischen romantischen Dichter zur Erlösung der anderen Nationen prädestiniert war, wird als Winkelried der Völker bezeichnet. Dabei stützt sich Słowacki auf den Mythos des helvetischen Helden Winkelried, der im Freiheitskampf gegen Österreich sein Leben opferte. Hier entsteht eine Verbindung zwischen der polnischen und schweizerischen Geschichte und dem Mont Blanc.

**»Ich grüsse dich, Berg! (...) Oh! Ich grüsse dich, Mont Blanc!«**

Einige Jahre vor Słowacki wendeten sich den Alpen zwei andere polnische romantische Dichter zu: Adam Mickiewicz (1798–1855) und Zygmunt Krasiński (1812–1859).<sup>24</sup> Der erste Auslandsaufenthalt in

Krasiński's Leben nach den Ereignissen an der Warschauer Universität, infolge derer er seine Alma Mater verließ, trug die Merkmale einer Flucht. Die Wahl seines Vaters für die Fortsetzung seiner Ausbildung fiel auf die Genfer Akademie. Schon im Jahre 1830 verband der Dichter seinen Studienaufenthalt mit enthusiastischen touristischen Abenteuern. Es ist erstaunlich, dass Krasiński trotz seiner unscheinbaren Statur und verschiedener körperlicher Beschwerden ein begeisterter Wanderer war. Die ersten Bergtouren unternahm er mit seinem englischen Studienkollegen Henry Reeve. Über den gemeinsamen Ausritt am 14.03.1830 schrieb der junge Dichter seinem Vater begeistert folgendes:

»Wir sind kürzlich nach Gaix ausgeritten, einer Stadt, die anderthalb Meilen von Genf entfernt liegt, schon in Frankreich. Dort haben wir, auf einem Hügel sitzend, beide eine Ansprache an den Mont Blanc improvisiert, an den Gipfel, der sich in seiner ganzen Pracht vor uns erhob.«<sup>25</sup>

Aus dieser Improvisation entstand jenes Fragment, das Krasiński *Le soleil était derrière moi...* betitelte. Parallel verfasste er noch eine polnische Variante dieses Fragments für die Zeitschrift *Pamiętnik dla Płci Pięknej* (*Das Gedenkbuch für das schöne Geschlecht*). Das Fragment in seiner polnischen Version hieß *Myśli Polaka przy Górze Mont Blanc* (*Gedanken eines Polen am Mont Blanc*).<sup>26</sup> Der Gipfel, der dem Bereich zwischen Himmel und Erde angehört, übernimmt bei Krasiński die Rolle eines Mediators zwischen den zwei Reichen. Die Umgebung an seinem Fuß mit dem Jahreszeitenwandel verrät ihre Schwäche, indem sie die Symptome der Vergänglichkeit zeigt. Der Berg hingegen, vereist, schweigsam und unnachgiebig, wächst zum Sinnbild der Beständigkeit.<sup>27</sup> Die Ansicht des Mont Blanc, mit den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet, generiert einen theatralischen, spektakulären Effekt. Der beleuchtete Gipfel versinkt allmählich in der Finsternis. Er erhebt sich unerreichbar, hoch, im Schleier der Dunkelheit der Nacht, was ein metaphysisches Geheimnis anzukündigen scheint. Während dieses Spektakels bekommt das meditierende Ich den Eindruck, als Teil des Universums miteinbezogen zu sein. Furchtlos, aber mit Demut grüßt das Ich den Berg: »Ich grüße dich, Berg! [...] Oh! Ich grüße dich Mont Blanc!«<sup>28</sup> Diese theatralische Ansprache entstammt dem romantischen Verhaltenscode

und antizipiert die Hierophanie des Gipfels<sup>29</sup>: »Le Mont Blanc est un char de splendeur sur lequel s'élance mon âme, pour traverser les espaces de la gloire de Dieu.«<sup>30</sup>

Von einer schwer lastenden Stille durchdrungen entscheidet sich das Ich zu einer Abkehr von der Welt, indem es seine Gedanken auf die metaphysische Ebene lenkt. Vor dem lyrischen Ich, das verzweifelt die Frage der Unsterblichkeit ergründen will, erhebt sich der Berg, der einem Sarg ähnlich ist. Neben ihm eröffnet sich ein tödlicher Abgrund, ein *locus horridus*. In dem Moment, als das prachtvolle Bild vom Mont Blanc in der Nachtfinsternis verschwindet, überfallen das Ich die Gedanken an Nichtigkeit und Zerfall. Verzweiflung und Skeptizismus gewinnen die Oberhand in seinem Meditieren über eschatologische Fragen. Die Phrase: »Alles auf der Erde endet in Staub« betont die pessimistische Botschaft des Fragments.<sup>31</sup>

Das zweite dem Mont Blanc gewidmete Fragment verfasste Krasiński in seinem Journal, mit dem Datum 2.08.1830 versehen. Zudem publizierte er es anonym in der *Bibliothèque universelle* unter dem Titel *Le coucher du soleil sur le Mont-Blanc....*<sup>32</sup> Das Fragment erschien nach der ersten Etappe von Krasińskis längerer Schweizreise mit seinem englischen Freund Henry Reeve im Sommer 1830. Es entstand quasi als ein Zwillingstext. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger vom März ist es jedoch anders gestaltet. Der Dichter versetzt den Berg in eine sakral-majestätische Staffage. Einmal wird der Berg als der Thron Gottes dargestellt, dann wieder wird er zum König der Alpen erhoben, der dazu prädestiniert ist, Gott nahe zu sein. Mit würdevollem Blick umfängt er seine Untertanen, die Felsen. Nur einigen Sterblichen sei es gelungen, den Gipfel zu erreichen und für eine Weile das Gefühl der Erhabenheit zu erleben. Im Hintergrund spielt sich das liturgische Ritual mit schwebenden Wolken, die an Weihrauch erinnern, ab. Der Berg ist Zeuge des Ringens zwischen Licht und Dunkelheit, während der Tag in dramatischen Konvulsionen stirbt. Als die letzten Sonnenstrahlen erlöschen, schreitet die Nacht triumphierend, wie eine Siegerin, voran. Jetzt liegt alles in ihrer Macht. Gekrönt wird der Moment durch das Erscheinen der Sterne, die den vereisten Gipfel mit einem glitzernden Gewand und einem Wolkenkranz schmücken.<sup>33</sup> Dasselbe stilisierte Spektakel, in welchem die Finsternis den Berg in Besitz nimmt, beschrieb Krasiński auch in seiner Korrespondenz mit seinem Vater.<sup>34</sup>

In einem epistolographischen Fieber, in welches Krasiński die Intensität seiner Gefühle stürzt, verschickt er Briefe mit äusserst akribischen Beschreibungen des Berges zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten.<sup>35</sup> Auch diese Brieffragmente zeigen seine Faszination für den Berg, die ihn jede kleine Veränderung in der Landschaft registrieren lässt:

»Es gibt nichts Erhabeneres in der Natur und nichts  
Schöneres als diesen riesigen Berg, mit Schnee umgeben.  
In seiner Tiefe sprudeln die Quellen Tausender Bäche,  
und auf seinem Eis brechen sich die Sonnenstrahlen  
in zahlreichen Regenbögen.«<sup>36</sup>

»Die Berge um mich herum glänzen bald grün  
vom Gras, bald weiß vom Schnee. Der Mont Blanc  
leuchtet in den Sonnenstrahlen bald herrlich  
wie ein Silberklumpen, bald scheint er ein Garten  
mit frisch aufgegangenen Rosen zu sein.«<sup>37</sup>

In der zweiten Augushälfte des Jahres 1830, fast unmittelbar nach der Wanderung mit Reeve, bricht Krasiński zur zweiten Etappe seiner Schweizreise auf. Diesmal begeben sich Krasiński und Mickiewicz, deren Wege sich in der Schweiz kreuzen, auf eine gemeinsame Route in die Schweizer Alpen. Unter ihren Begleitern sind Antoni Edward Odyniec, der Dichter und treue Freund von Mickiewicz, und der Mentor des jungen Krasiński, Jakubowski.<sup>38</sup> Empört über die Touristen in Interlaken, vor allem Engländer, versucht Krasiński, einen ruhigen Ort zu finden, um die Landschaft ungestört betrachten zu können. Ein Eintrag aus seinem Journal unter dem Datum 20.08.1830 lautet:

»La Jungfrau règne au-dessus de toute la contrée [...] après le Mont-Blanc, et si l'un est le roi des Alpes, l'autre en est la reine toujours jeune et rayonnante. On aperçoit tout de suite une différence marquée entre ces deux montagnes. Le Mont-Blanc a plus d'étendue; son sein est plus vaste, ses bras plus vigoureux embrassent plus d'espace, son front plus élevé porte l'empreinte d'une froide majesté: on dirait un despote pesant sur ses sujets et faisant gémir la terre;



tandis que la Jungfrau s'élève en de gracieux contours,  
ses formes sont plus arrondies, plus féminines, plus délicates.  
Il y a quelque chose d'avenant dans toutes ses parties;  
il semble que sa neige est plus fine et plus claire, et son front  
élancé dans l'azur a quelque chose de la modestie d'une vierge et  
de la beauté d'une femme: on n'y voit point de rides, de fierté.  
Elle est douce et printanière, et elle rougit de pudeur aux  
derniers rayons du soir, quand le soleil en s'éloignant la laisse  
seule avec les étoiles amoureuses qui viennent la visiter et  
les nuages qui l'entourent de leurs tremblantes étreintes.«<sup>39</sup>

Die Jungfrau und den Mont Blanc stilisiert der Dichter in diesem Fragment zu einem königlichen Paar aus einer mittelalterlichen Ritterromanze. Er (der Mont Blanc) als despotischer, mächtiger Herrscher, sie (die Jungfrau) als eine anmutige, sehr feminine Herrin. Die Theater-Staffage dieses Bildes ergänzt Krasiński mit einem Zitat aus *Manfred*, dessen Autor, Byron, ebenfalls Verehrer der Alpen war »How beautiful is all this visible world«.

Im Herbst 1830, dem Wunsch des Vaters folgend, steht Krasiński kurz vor der Abreise aus der Schweiz. Die melancholische Stimmung, die den Dichter überwältigt, kommt zum Ausdruck im Fragment *Adieux aux environs...* (28.10.1830). Das Ich nimmt emotional Abschied vom verehrten Berg: »Mont-Blanc! Autel que Dieu s'est élevé sur la terre! Je t'ai salué la première fois que je t'aperçus avec tout l'enthousiasme de la religion et de la poésie.«<sup>40</sup>

Der Berg wird in Krasińskis Schriften häufig als Herrscher, Eroberer oder Geliebter personifiziert. Der Dichter betrachtet den Mont Blanc wie eine Kultfigur: monumental, ehrwürdig, mit sakraler Staffage ausgestattet. Man kann annehmen, dass diese Stilistik vom ritterlichen Ethos, mit welchem Krasiński als Sohn eines napoleonischen Generals aufwuchs, beeinflusst wurde. Die einzige Stelle in Krasińskis Briefen an den Vater, wo die Schönheit des Mont Blanc überschattet wird und er dessen Monumentalität sogar verspottet, ist in einem der ersten Briefe aus der Schweiz zu finden. Kurz nach der Ankunft meldete der 17-jährige Junge dem Vater, vielleicht ihm zuliebe, vielleicht aber auch aus authentischem Heimweh: »Die Türme von Ciechanów [Familiengut von Krasiński] erheben sich schöner in meiner Erinnerung als der Mont Blanc.«<sup>41</sup>





DIESER  
MONT-BLANC  
VERDECKT DOCH  
DIE GANZE  
AUSSICHT !



»Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht!«

Etwa hundert Jahre nach Krasińskis Studienaufenthalt begab sich die polnische Dichterin Kazimiera Iłakowiczówna<sup>42</sup> in die Schweiz. Ihre Wege führten sie ähnlich wie die polnischen Romantiker vor allem in die Westschweiz (Fribourg, Genf). Das erste Mal kam sie 1906 in Begleitung ihrer Stiefmutter nach Fribourg, um, wie sie das formulierte, ihre Melancholieanfälle zu kurieren.<sup>43</sup> Therapeutische Wirkung sollten Spaziergänge in ruhiger, idyllischer Gegend gewährleisten. Doch die Umgebung scheint auf Iłakowiczówna keine therapeutische Wirkung zu entfalten. In ihren autobiographischen Erinnerungsminiaturen *Trazymeński zajac* (*Der trasimenische Hase*) in der Skizze *Glücklicher Zufall* (*Szczęśliwy traf*) schrieb sie: »Als mich im wunderschönen Fribourg diese Melancholie befiel, konnte ich die Schweizer Umgebung nicht leiden, in dem Ausmaß, dass ich sie nicht mehr ertragen konnte.«<sup>44</sup> Gerade die Schweizer Idylle hielt die junge Iłakowiczówna in ihrer Melancholie nicht aus. In einer anderen autobiographischen Skizze zitiert sie das Dienstmädchen Paula, das sie an ihre »Augen-zu-Strategie« erinnert:

»[...] Erinnern Sie sich, Mademoiselle, – fragte mich  
[das Dienstmädchen Paula] gerührt – wie ich mit Ihnen,  
Fräulein, auf den Befehl von Madame die Straßen  
von Fribourg entlang spazieren ging. Sie, Mademoiselle,  
schlossen die Augen, weil Sie unsere wunderschöne Stadt  
derart nicht leiden konnten. »Führe mich, Paula«, sagten Sie,  
Mademoiselle, »wohin du willst, ich will das gar nicht sehen.«<sup>45</sup>

Diese »Augen-zu-Strategie«, die die junge, rebellische Iłakowiczówna gegenüber der idyllischen Welt offenbarte, scheint auch viele Jahre später gewisse Spuren zu hinterlassen und prägte die Wahrnehmung der Dichterin. Iłakowiczówna gehörte im Unterschied zu ihren romantischen Vorgängern weder zu den Anhängern von Wanderungen in den hohen Bergen, noch widmete sie dem Mont Blanc einen apologetischen literarischen Text. Im Gegenteil scheint sie ihre Abneigung dem Berg gegenüber mit großem Vergnügen kundzutun. Die abschätzigen Kommentare aus ihren autobiographischen Texten wirken *à rebours*, wenn man sie z.B. mit der Begeisterung des Romantikers Krasiński vergleicht.

Żłakowiczównas abweisende Reaktion der Umgebung gegenüber wandert von einem Objekt zum anderen. Im gleichen Ausmaß irritieren sie Blumen, die an ihrem Namenstag ins Hotelzimmer geschickt wurden, neugierige Blicke der Hotelangestellten oder die Diplomaten, die in Genf weilten. Ihr irritierter Zustand, der aus den Texten hervorgeht, wird auf die Berglandschaft projiziert. Die Projektion »schlägt sich vom Berg wie ein Echo ab«, um in einer noch größeren Frustration zurückzukehren und zu eskalieren. Die Dichterin wehrt sich gegen die Aussicht auf den Gipfel, weigert sich beinahe, wie in ihrer Jugend, die Berge wahrzunehmen. In der Abneigungstirade taucht der Mont Blanc als *pars pro toto* für die Schweiz auf.

Als Żłakowiczówna 1932 erneut in Genf weilte, war sie eine berufserfahrene und selbstständige Frau. Sie hielt eine Serie von Vorträgen, unter anderem über das nach 123 Jahren wiederentstandene Polen und über den Staatsmann Marschall Piłsudski, für den sie als Privatsekretärin arbeitete. Außerdem war der Zyklus ihrer Auftritte der Idee der moralischen Abrüstung gewidmet.<sup>46</sup>

»Die Vorträge für Ausländer hielt ich auf Englisch. [...] Ich konzipierte damals eine Reihe von Vorträgen über Polen, welche ich Rezitationen nannte und in denen ich zugängliche und populäre Gedichte mit Erzählungen über Polen verflocht. Die Gedichte waren religiös und publizistisch, von den letzteren sehr viele über den Marschall.«<sup>47</sup>

Am Abend ihres Auftritts vor der internationalen Gesellschaft lastete auf der Dichterin die Aufgabe, das Publikum für das Projekt der sogenannten moralischen Abrüstung zu gewinnen. Die Erwartung ihres Vorgesetzten, des Aussenministers August Zaleski, war hoch, was die weißgedrückten Finger seiner Hände verrieten.<sup>48</sup> Trotz der positiven Reaktion auf ihren Auftritt, in welchem Żłakowiczówna als Beauftragte des polnischen Außenministeriums die moralische Abrüstung befürwortete, erfüllten sie damals in Genf Skepsis und Enttäuschung.<sup>49</sup> Die Dichterin empfand die hiesige Salongesellschaft als heuchlerisch und unehrlich: »Glauben Sie mir, ich empfinde gegenüber alledem Abscheu. Die Leute der ärmeren Länder leben hier in einem künstlichen Prunk. Die Reichen und Mächtigen stützen der

DIESE GANZE SCHWEIZ  
MIT IHREN GIPFELN, DENEN  
MAN NICHT ENTKOMMEN KANN,  
UND SIE ZU ERREICHEN —  
WAS FÜR EINE ANSTRENGUNG...



TENIC D  
1300 m GR eiz

ganzen Welt ihren uninteressanten Geschmack und ihre Launen über.«<sup>50</sup> Ihre Kritik, mit der sie die sozialen Verhältnisse beurteilte, stand der Optik von Krasiński sehr nahe. Krasiński hatte sich zur Gesellschaft in Genf in einem ähnlichen Ton geäußert: »Alle denken nur über den Gewinn, über den Verdienst nach.«<sup>51</sup>

Trotz Affinitäten zwischen Iłakowiczówna und Krasiński, was die kritische Perzeption des Reichtums der Schweiz angeht, unterscheiden sich deren Landschaftsbeschreibungen gänzlich. Vom Hotelzimmer aus, in welchem sich die internationale Gesellschaft mit der Dichterin versammelte, konnte man den prächtigen Mont Blanc nicht übersehen: Die untergehende Sonne beleuchtete den Gipfel »vorschriftsgemäß«, schreibt Iłakowiczówna gleichgültig, so als stelle die Natur die romantische Landschaft nach: »[...] die Fenster blickten auf den Mont Blanc, dick, knorrig, weiß wie die ganze massive Umgebung. Man konnte ihn nicht ignorieren, die untergehende Sonne beleuchtete ihn vorschriftsgemäß.«<sup>52</sup> Die Aussicht auf den Berg rief in ihrem Gedächtnis eine Erinnerung an die Illustrationen des Mont Blancs wach, die sie als Kind gesehen hatte. Die negative Erinnerung von damals wird mit den gegenwärtigen Eindrücken konfrontiert.

»Und hier noch ihr Mont Blanc – wie aus den Illustrationen,  
die man in der Kindheit angeschaut hatte – dick, rau, vereist!  
Und der Genfersee unter den Fenstern, grau, von Wind geplagt,  
dessen Ufer voll von unfreundlich schreienden Möwen  
und von riesigen Schwänen sind, die mit den Schnäbeln  
und Flügeln aggressiv schlagen.«<sup>53</sup>

Die omnipräsente Begeisterung der Genfer Salongesellschaft für den Mont Blanc kann die Dichterin kaum ertragen, und auf eine banale enthusiastische Bemerkung ihrer Gesprächspartnerin reagiert sie entsprechend empört, wie auf eine Provokation: »Schön [der Mont Blanc], Madame?! brach ich aus. Schrecklich, frostig, unerreichbar, bedrückend.«<sup>54</sup> Nach diesem Überfluss der Epitheta endet sie kategorisch: »Er eckelt mich nur an.« Und: »Dieser Mont Blanc verdeckt doch die ganze Aussicht!«<sup>55</sup>, fasst Iłakowiczówna zusammen und fügt hinzu: »Diese ganze Schweiz mit ihren Gipfeln, denen man nicht entkommen kann, und sie zu erreichen – was für eine Anstrengung...«<sup>56</sup>

Mit der letzten Aussage scheint Iłakowiczówna nicht alleine zu sein. Emiliano Ranocchi weist in seinem Artikel *Malczewski na Mont Blanc* (*Malczewski auf dem Mont Blanc*) darauf hin, dass die Aufdringlichkeit der Berge auf dem Wahrnehmungshorizont Personen zu einer psychischen Spannung führen kann.<sup>57</sup> Ähnlich empfand diese Spannung auch Horace Bénédict de Saussure, ein Schweizer Naturforscher, der 1787 den Mont Blanc bestieg: »Cela étoit devenu pour moi une espèce de maladie – mes yeux ne rencontroient pas le Mont-Blanc, que l'on voit de tant d'endroits de nos environs sans que j'éprouvasse une espèce de saisissement douloureux.«<sup>58</sup>

Ein Heilmittel für diese Beschwerden, das de Saussure als wirksam beschrieb, ist der Wechsel der Perspektive, mit anderen Worten die Besteigung des Berges, was er in der Tat im Jahre 1787 unternahm. Diesen Ratschlag konnte jedoch selbstverständlich nicht jeder befolgen, auch nicht Iłakowiczówna, der die Berge den Horizont versperrten, anstatt den Überblick zu verschaffen. Der Mont Blanc bedrängte Iłakowiczówna und stand in ihrer Beurteilung für etwas Bedrohliches, Künstliches und Unerreichbares. Die Dichterin vermerkte pointiert, dass sie der alpinen Landschaft die Tschechoslowakei mit ihrer Zugänglichkeit, dem milden Klima und der freundlichen Bevölkerung vorzog. In den Schweiz-Texten zeichnet sie das Portrait einer Frau, die den Mont Blanc als Frustgipfel betrachtet und ihn dementsprechend – als ob er ihr Feind wäre – zu demütigen und verbal zu bekämpfen versucht.

### **Der Mont Blanc – zwischen Abstossung und Anziehung**

Die magnetische Kraft des Gipfels wirkte nicht auf alle Künstler und Dichter anziehend. Für Malczewski war der Mont Blanc ein Ziel per se. Er betrachtete den Berg nicht nur als Naturwunder, sondern auch als eine Herausforderung, die er annahm. Seine Bergerfahrung oszilliert zwischen Physik und Metaphysik. Einerseits kann man seinen Besteigungsbericht dem Bereich Physik zuschreiben, die Anspielung auf das Mont Blanc-Erlebnis aus der Verserzählung *Maria* scheint hingegen im Stil einer religiösen Botschaft zum Gebiet der Metaphysik zu gehören. Für Slowacki war der Mont Blanc ein Vorwand, eine Bühne, auf der sich das Fechten seines hamletisierenden Helden spektakulär vollziehen konnte. Er war auch eine adäquate Kulisse, in der sich seine Zukunft



herauskristallisieren konnte. Krasiński schob den Berg ins Zentrum seiner lyrischen Prosa. Das lyrische Ich, am Fuße des Berges platziert, sprach aus dieser Perspektive den Mont Blanc wie eine Kultfigur an. Dann wieder betrachtete der Dichter den Berg als Partner und Erreger eines eschatologischen Diskurses. Manchmal stilisierte Krasiński den Berg als Theaterstaffage. Von dieser Position aus führt er die Regie des imaginären Spektakels mit dem Mont Blanc als Haupt- und einzigem Darsteller.

Iłakowiczówna ihrerseits versucht dem Berg den Rücken zu kehren. In ihren literarisch verfassten Erinnerungen erscheint der Berg als ein Verfolgungsmotiv, mit dem sie erfolglos focht.

- 1 Vgl. Malczewski, Antoni, »Lettre au Prof. Pictet sur une ascension à l'aiguille du Midi de Chammouni et au Mont-Blanc, par un gentilhomme Polonais, dans les premiers jours d'août de cette année«, *Bibliothèque universelle*, Bd. IX, Genf 1818, 84–89.
- 2 Das ursprüngliche Konzept der *Bibliothèque universelle* war die Popularisierung von Publikationen aus englischen Zeitschriften und die Veröffentlichung von wissenschaftlichen Berichten. Marc-Auguste Pictet (1752–1825), sein Bruder Charles Pictet Rochemont und Frédéric-Guillaume Maurice gründeten im Jahre 1796 die Vorgängerin der *Bibliothèque universelle*, die Zeitschrift *Bibliothèque britannique*.
- 3 Der Bericht erschien im naturwissenschaftlichen Teil der Zeitschrift.
- 4 Vgl. Malczewski, »Lettre«, 84f.; darüber schreibt auch Bolesław Chwaściński in seinem Artikel »Narodziny alpinizmu polskiego«, *Taternik* 4, 1968, 154–158.
- 5 Malczewski, »Lettre«, 87.
- 6 Ebd., 88.
- 7 Ebd., 86.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. ebd., 89.
- 10 Vgl. Malczewski, Antoni, *Maria. Powieść ukraińska*, Londyn 1947.
- 11 Vgl. Anmerkung 4 zu den zwei Zeilen des XI. Teils, im 1. Gesang aus dem Werk von Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, 58f.
- 12 Ebd.: »[...] w podróży tej straciłem (żywy) z oczów i z myśli dziedzinę, na której panuje człowiek, i tylko z jego siedziby przedmioty białej farby [...] rozróżnić się dawały: i tak, widoczne były jeziora: Genewskie, Neuszatel, Morat, Bienne i t. d., jakby rozciągnięte na mroku żagle, kiedy domy, miasta nad ich brzegami stojące, barwy, blaski, ciemną mgłę tworzyły. [...] Nic jednak wspanialszego i dzikszego, jak widok z góry Montblanc. [...] inaczej go sobie wyobrazić niepodobna, jak wystawując się [...] w chwili gdy Bóg Chaos utwarzał. Wszystko, co dziełem człeka, znika przez swoją małość.« Wenn nicht anders angegeben, wurden die polnischen Zitate von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.
- 13 Ewa Grzęda führt in ihrem Artikel »Krajobrazy z górą i drzewem« eine Parallele zu Slowackis Poem »Godzina myśli« auf, in: dies., *Góry, Kultura i Literatura*, Bd. 2, Wrocław 1996, 74.
- 14 Vgl. Ławski, Jarosław, »Iluminacje i kłęski melancholijnego wędrowca«, in: Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 2004, 98.
- 15 Vgl. Burkot, Stanisław, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, 355.
- 16 Vgl. Ranocchi, Emiliano, »Malczewski na Mont-Blanc«, *Ruch Literacki*, 2008.
- 17 Vgl. ebd., 25; Malczewski, »Lettre«, 84f.
- 18 Vgl. Kowalczykowa, Alina, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, 26.
- 19 Vgl. Österle, Günter (Hg.), »Die Schweiz – Mythos und Kritik«, in: Thomke, Hellmut, *Helvetien und Deutschland. Kulturelle Beziehungen*, Amsterdam 1994, 81.
- 20 Vgl. Gerber, Małgorzata, *Kraśiński und die Schweiz. Die helvetischen Eindrücke im Leben und Schaffen des Dichters*, Bern, Frankfurt am Main u.a. 2007, 343 ff. Anhang II, 359f.
- 21 Slowacki, Juliusz, *Korespondencja. Listy do matki i inne*, hg. von Kamil Juliusz Miarka, Bd. I, Warszawa 1910, 197: »Patrząc co dnia na szczyt góry Mont Blanc, przychodzi mi często na myśl Malczewski, który po śmierci jednym poematem tak urósł, że prawie głową przewyższa naszych poetów. Przebiegając opisanie wejścia na górę Mont Blanc, znalazłem na ostatniej karcie, [...] imię Malczewskiego.«
- 22 Slowacki, Juliusz, *Kordian*, Warszawa 1993, 52: »Jam jest posąg człowieka na posagu świata.«
- 23 Ebd., 53: »Nie – myśli wielkiej trzeba z ziemi, lub błękitu. Spojrzałem ze skał szczytu, Duch rycerza powstał z lodów... Winkelried dzidy wrogów zebrał i w pierś włożył, Ludy! Winkelried ożył! Polska Winkelriedem narodów!«
- 24 Darüber in Odyniec, Antoni Edward, *Listy z podróży*, Bd.2, hg. von Marian Toporowski und Maria Dernałowicz, Warszawa 1961; Vgl. Gerber, *Kraśiński und die Schweiz*, 343–345.
- 25 Kraśiński, Zygmunt, *Listy do ojca*, hg. von St. Pigoń, Warszawa 1963, 123: »[...] Niedawno byliśmy razem konno w Gaix, w mieście odległym o półtora mili od Genewy i już we Francji, i tam

- siedząc na wzgórku piaszczystym obaśmy improwizowali odezwę do Mont Blanc, który w całej swej chwale wznosił się przed nami.»
- 26 Vgl. Krasieński, Zygmunt, »Noty i uwagi«, in: *Dzieła*, Bd. 3, hg. von Paweł Hertz, Warszawa 1973, 172.
- 27 Vgl. Gerber, *Krasieński und die Schweiz*, 258.
- 28 Krasieński, Zygmunt, *Dzieła literackie*, Bd. 3, hg. von Paweł Hertz, Warszawa 1973, 11: »Witam cię góro [...] Witam cię, Mont Blanc!«
- 29 Vgl. Słoka, Ewa, »Romantyczne przeżycie szczytu«, in: *Góry, literatura, kultura*, Bd. 1, Wrocław 1996, 37.
- 30 Krasieński, Zygmunt, Pisma. Wyd. Jubileuszowe, Bd. 7, Teil I, hg. von Jan Czubek, Kraków, Warszawa 1912, 34.
- 31 Vgl. Gerber, *Krasieński und die Schweiz*, 115f.
- 32 Vgl. *Bibliothèque universelle*, Bd. XLVIII, Genf 1831.
- 33 Vgl. Gerber, *Krasieński und die Schweiz*, 259.
- 34 Vgl. Krasieński, *Listy do ojca*, 63.
- 35 Vgl. Gerber, *Krasieński und die Schweiz*, 264f.
- 36 Krasieński, *Listy do ojca*, 175:  
»Nic w przyrodzeniu poważniejszego i piękniejszego nie ma, nad tę ogromną górę, otoczoną śniegami, w której głębiach wrą źródła tysiąca potoków i na której łodach łamią się w niezliczonych tęczach słońca promienie.«
- 37 Ebd., 131: »Góry wokoło mnie to się zielenią trawami, to bieleją śniegiem. Mont Blanc przy promieniach słońca to jak bryła srebra świetnieje, to jak ogród z róż świeżo rozkwitłych się wydaje. Jezioro ogromne błyszczące błękitem, słowem wszystkie okolice Genewy są czarujące.«
- 38 Vgl. Odyniec, *Listy z podróży*, 1960.
- 39 Krasieński, *Dzieła literackie*, Bd. 3, 40.
- 40 Krasieński, *Pisma*, Bd. 8, Teil I, hg. von Jan Czubek, Warszawa 1912, 251.
- 41 Krasieński, *Listy do ojca*, 50f.: »Ciechanowskie wieże pięknie wznoszą się w moim wspomnieniu niż Mont-Blanc.«
- 42 1892–1983 (Geburtsjahr unsicher).
- 43 Vgl. Zan-Czerwijowska, Barbara, *W drodze*, 2, 1991, 80.
- 44 Iłakowiczówna, Kazimiera, *Trażymeński zając*, Kraków 1975, 174:  
»Kiedy w słicznym Fryburgu dostałam owej melancholii, tak bardzo nie cierpiałam mojego szwajcarskiego otoczenia, że nie mogłam wprost na nie patrzeć.«
- 45 Ebd., 174: »[...] Czy pamięta pani, mademoiselle – pytała [służąca Paula] z rozrzewnieniem – jak chodziłam z panienką po ulicach Fryburga z polecenia madame na spacer. Mademoiselle zamykała oczy, bo tak nie cierpiała naszego pięknego miasta. »Prowadź mnie, Paulo, mówiła mademoiselle, gdzie chcesz, niech ja tego nie widzę!«
- 46 Im Mai 1922 wurde in Paris vom Rat des Völkerbundes die Commission Internationale de Coopération Intellectuelle berufen. Aus ihrer Initiative wurde der Aufbau der internationalen Annäherung und Verständigung unter den Nationen lanciert, was man als moralische Abrüstung bezeichnete. Dieses Projekt umfasste sowohl Erziehung der Generationen in Frieden und Achtung für die anderen Nationen als auch die Bildung einer Gesellschaft ohne Aggression und Chauvinismus. Zu diesem Zweck entwickelte man einen Plan zur Revision der Inhalte in Lehrmitteln und damaligen Medien. Man plädierte für die Entfernung gegen die Nation gerichteter Elemente aus der Öffentlichkeit und man förderte weltweit die Bildung einer pazifistischen Einstellung. Die polnische Regierung war mit dem Außenminister August Zaleski stark in der Verbreitung der moralischen Abrüstung engagiert und versuchte sich auch aktiv auf diesem Gebiet zu profilieren. Die Idee wurde international begrüßt, besonders nach den Erfahrungen des 1. Weltkriegs. Einige Monate später hingegen war man sich bei der Umsetzung der Idee in die Praxis nicht mehr einig. Als Beitrag zur öffentlichen Debatte verfasste die polnische Regierung im September 1931 ein Memorandum, in dem sie praktische, zum Teil präventive und zum Teil repressive Massnahmen vorschlug gegenüber jeglichen Ländern, welche die Regel der moralischen Abrüstung nicht respektieren würden. Der polnische Vorschlag scheiterte jedoch,

- da viele europäische Länder, unter ihnen auch die Schweiz, eine andere Meinung über die Durchführung und Umsetzung der moralischen Abrüstung in der Praxis vertraten. Vgl. *Przegląd Polityczny*, 1931, Bd. 15, Anhang zum Heft 1–3, S. 48–55; Nouailhat, Yves-Henri, »La diplomatie française face au projet polonais de désarmement moral de 1931«, *Folia Historica* 42 (1991), 136–138.
- 47 Iłakowiczówna, Kazimiera, *Scieżka obok drogi*, Warszawa 1989, 306: »Odczyty dla cudzoziemców miałam po angielsku. [...] Wymyśliłam wtedy taką formę odczytów polskich, które nazwałam recytacjami, a w których dostępne popularnie pisane wiersze przeplatałam opowiadaniem o Polsce. Wiersze były religijne i publicystyczne z tych ostatnich wiele o Marszałku.«
- 48 Diese beschreibt Iłakowiczówna in der Kurzerzählung *Szczęśliwy traf* (*Ein glücklicher Zufall*) in welcher der Leser bereits am Anfang mit der gespannten Atmosphäre eines Genfer Salons konfrontiert wird.
- 49 Vgl. Nouailhat, Yves-Henri, »La diplomatie française face au projet polonais de désarmement moral de 1931«, *Folia Historica* 42 (1991), 136–138; Vgl. Brzeziński, Andrzej, »Maria Skłodowska–Curie a polski projekt »rozbrojenia moralnego« w Lidze Narodów (1931–1933)«, in: *Annales Universitatis Mariae Skłodowska*, vol. LXVI (2011), 131–133.
- 50 Iłakowiczówna, *Trazymeński zajac*, 124: »Niech mi pani wierzy, mam obrzydzenie do tego wszystkiego. Ludzie krajów ubogich żyją tu w sztucznym przepychu za swoje sute diety. Bogacze i możni narzucają światu swoje nieciekawe gusta i kaprysy...«
- 51 Krasieński, *Listy do ojca*, 188f: »Wszyscy tylko myślą o zysku, o zarobku.«
- 52 Iłakowiczówna, *Trazymeński zajac*, 122: »[...] okna wyglądały na Mont Blanc, gruby, sękaty, biały wraz z całym nieprzytulnym masywnym otoczeniem. Nie można go było zignorować, zachodzące słońce właśnie go przepisowo oświećtało.«
- 53 Ebd.: »A tu jeszcze ten ich Mont Blanc jak z ilustracji przeglądanych w dzieciństwie – gruby, szurpaty, złodowaciały! I Leman pod oknami, szary, smagany nieustanną genewską wichurą, a wzdłuż jego brzegów nieprzychylnie popiskujące mewy i gniewnie bijące dziobem i skrzydłami ogromniaste łabędzie.«
- 54 Ebd., 123: »Piękny [Mont Blanc], proszę pani?! wybuchnęłam. Straszny, mroźny, niedostępny, przygnębiający...«
- 55 Ebd.: »mierzi mnie tylko«; »Ten Mont Blanc przecie tylko zasłania cały widok!«
- 56 Ebd.: »Ta cała Szwajcaria ze swymi szczytami, od których niepodobna uciec, a na które dostać się – coś za wysiłek...«
- 57 Vgl. Ranocchi, »Malczewski na Mont-Blanc«.
- 58 de Saussure, Horace Bénédic, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Bd. VII, Neuchâtel, Fauche-Borel 1796, 351.





Thomas Grob

## Vom Mont Blanc in die Steppe. Antoni Malczewski, die aufgeklärten Berge und die romantische Ebene

»I live not in myself, but I become  
Portion of that around me; [...]  
Are not the mountains, waves, and skies, a part  
Of me and of my soul, as I of them?«

George  
Gordon Lord  
Byron, *Childe  
Harold's Pilgrimage*, Canto  
the Third  
(1816)

### Vorbemerkungen: Der Ort (in) der Romantik

Es gibt wenig, was einem gängigen Verständnis von Romantik näherkommt als die Verknüpfung von Ich und Natur. Diese Verknüpfung findet sich zwischen Dichtung und Landschaft,<sup>1</sup> aber auch – was allerdings weniger gängig ist – zwischen Dichtung und geographischem Ort. Letzteres steht einerseits in Zusammenhang mit der nach-herderschen Aufwertung des Lokalen und den regionalen Differenzen in der Kultur, andererseits aber auch mit einem spezifisch romantischen Bezug zum kulturellen ›Anderen‹, dessen emphatische Varianten im Exotismus bzw. Orientalismus gipfeln. Tatsächlich beruht die Individualität des Örtlichen jedoch romantisch wohl immer auf einer topographischen Typik, auf der Symbolisierung bestimmter Raumtypen. Jedenfalls erhält die Landschaft eine gewandelte und erhöhte Bedeutung: »The landscape replaces the muse«.<sup>2</sup>

Die romantischen Bezüge von Subjekt und Landschaft sind nicht grundsätzlich neu – so, wie die meisten romantischen ›Spezifika‹ nicht neu sind –, und die Frage nach ihren semantischen Invarianten ist nicht einfach zu beantworten. Immerhin lässt sich sagen, dass diese Elemente gegenüber spätaufklärerischen Modellen gleichsam dynamisiert werden: Zwischen Orten und Landschaften können spannungsvolle und sujet-generierende Bezüge auftreten, die weit über traditionelle Formen wie etwa die sentimentalistische Gegenüberstellung von Stadt und Land hinausgehen. Diese Dynamiken können sehr unterschiedlich motiviert sein, und sie können sich unterschiedlich entwickeln. Ein besonderes Gewicht erhalten sie, wo sich eher ›byronistische‹ Romantikmodelle ausformen – damit auch in der frühen polnischen und der dekabristisch-russischen Romantik, die sich vor 1831 in vielem sehr nahekomen.

Die Relevanz romantischer Landschaftstypen ist nicht immer leicht erklärbar. Sie ergibt sich aus einer komplexen Verbindung von Faktoren, die außerliterarischen Kontexten ebenso angehören können wie literarischen. Die Unterschiede sagen viel aus über ›nationale‹ wie individuelle Ausprägungen. Für die französische Romantik etwa nennt Yvon Le Scanff das Meer die am stärksten symbolisierte ›Landschaft‹; das Meer stehe für den Raum einer dynamischen Unendlichkeit.<sup>3</sup>

Man könnte, mit Blick auf Polen und Russland, ergänzen: Das Meer ist der Raum einer (potentiellen) Naturgewalt, deren Bewegung zwischen erhabener Schönheit und für den Menschen zerstörerischer Wucht unkontrollierbar bleibt. Das romantische Meer, man denke nur an Turner, neigt zum Sturm; das Ich steht nun allerdings selbst im Geschehen des Bildes und ist nicht mehr dessen Betrachter. Es ist das erhaben-zerstörerische, das Individuelle gleichsam überragende, deswegen auch kontingenzschaffende Potential, das es möglich macht, die romantische Zeichenhaftigkeit des Meeres in der polnischen Romantik so leicht auf die Steppe zu übertragen.<sup>4</sup> Diese wird Träger eines ›negativen‹ Moments des sublimen Erbes,<sup>5</sup> des Bildes einer Schöpfung, die sich aller Positivität entledigt und in seiner Leere existentiell erfahren wird. Chateaubriand kommt in diesem Zusammenhang auf die Wüste zu sprechen,<sup>6</sup> die dem Meer wie der Steppe nahesteht und ihre eigene metaphysische Assoziation einbringt.

In der deutschen Romantik erfahren neben den Bergwerken eher Heidellandschaften und ähnliche Räume des Wanderns, auch hügelige



und in bescheidenem Maße bergige, eine besondere Semantisierung. In Frankreich, das mit Rousseaus *Nouvelle Héloïse* den für die Landschaftswahrnehmung bis ins 19. Jahrhundert hinein wirkungsmächtigsten Text geliefert hat, entsteht 1831 als Kontrast zu allen anderen Bildlichkeiten mit Victor Hugos Paris auch die literarische Großstadt, die gleichsam exotisiert wird. In der englischen Romantik wiederum steht Byrons Orient neben der Entdeckung eigener Landschaften, allen voran des Lake District, der die abgeschiedene ländliche Idylle mit den (weitgehend leeren) Landschaften von Seen und ›menschlichen‹ Bergen verbindet;<sup>7</sup> die britischen Romantiker sind es auch, die am engsten an die ohnehin britisch geprägte Entdeckung der Alpen anknüpfen. Der legendäre Sommeraufenthalt 1816 von Byron und den Shelleys ist an einen Ort gebunden, der sich durch die Rousseausche Lieblichkeit des Genfersees (der eine assoziative Verbindung zum Meer aufweist) und die Nähe des republikanischen Genf ebenso auszeichnet wie durch die Nähe der Alpen und des Mont Blanc als Zeichen des aufklärerischen Erhabenen.

Auch die Bewegung im Raum, die für alle romantischen Naturbegegnungen zentral wird, kann unterschiedliche äußere Formen annehmen. Die Deutschen wie die Engländer scheinen dabei poetisch vorwiegend zu Fuß unterwegs zu sein,<sup>8</sup> die französischen und russischen, teilweise auch die polnischen Romantiker entwickeln einen Kult des Pferdes und des Reitens, und beinahe überall finden sich Spuren einer Mythologie des Schiffs – auch die Schweizer Seen müssen befahren werden. Byrons pompöse Napoleon-Kutsche allerdings bleibt, so maßgebend er selbst ist, nicht nur in der Dimension eher die Ausnahme – die *kibitka* wird beim nachaufständischen Mickiewicz sogar zum Zeichen der zaristischen Repression und verliert damit ihre Bewegungsdynamik.

Exotisch gefärbte Landschaftsbilder spielen, durch Byron inspiriert oder verstärkt, in der polnischen und russischen Romantik eine besondere Rolle. Während letztere vor allem den Kaukasus sowie die Krim, was Mickiewicz inspiriert, in eine mythisierte Landschaftsszenerie verwandelt, werden bei ersterer neben der genannten Steppe und dem Meer auch die Alpen und besonders der Mont Blanc in den engeren Bereich symbolischer Landschaften aufgenommen. Ich kann hier die Analogie zwischen Kaukasus und Alpen nicht thematisieren; angemerkt sei, dass sich darin eine gewisse russisch-polnische Differenz in der poetischen Geographie des Fremden andeutet.

## Romantische Begegnung mit dem Erhabenen des Berges

»Mont Blanc yet gleams on high: —the power is there,  
The still and solemn power of many sights,  
And many sounds, and much of life and death.  
[...] The secret strength of things  
Which governs thought, and to the infinite dome  
Of heaven is as a law, inhabits thee!  
And what were thou, and earth, and stars, and sea,  
If to the human mind's imaginings  
Silence and solitude were vacancy?«

Percy Shelley,  
*Mont Blanc.*  
*Lines written*  
*in the Vale*  
*of Chamouni*  
(1816/1817)

Dass sich die Bergsymbolik der Romantiker nahe an der Erhabenheitsästhetik des 18. Jahrhunderts entwickelt, spricht keineswegs für eine mangelnde Eigenständigkeit oder Neuheit dieser Bildlichkeiten,<sup>9</sup> sehr wohl aber für die Komplexität der romantischen ›Schwelle‹. Dazu müssen hier einige Andeutungen genügen, die schließlich zum außergewöhnlichen Fall von Antoni Malczewskis Mont Blanc überleiten können.

Die Differenz zwischen einem aufklärerisch-erhabenen und einem romantischen Bergbezug kann im Grunde nur in der Positionierung des Betrachtenden selbst und damit in der Relation, nicht in der Sache liegen. Die romantischen Berge verlieren nichts von ihrer spätaufklärerischen Monumentalität oder ihrer Nähe zum ›Absoluten‹, sehr wohl verlieren sie aber ihre Unerreichbarkeit. Deswegen ist die Verbindung des kontemplativ-rationalen Bergbezugs mit dem (im Ursprungsentimentalistischen) Reisetema von entscheidender Bedeutung – nicht für jeden einzelnen Dichter und Text, aber als Möglichkeit einer Realisierung des Paradigmas an sich. Puškins, umso mehr Lermontovs Kaukasus, aber auch Mickiewiczs Krim wären, so fiktional sie sind, in dieser Art poetisch nicht denkbar, wenn sie nicht mit Reiseerlebnissen verbunden wären. *Mutatis mutandis* gilt dies vermutlich für jede romantische Landschaft des frühen 19. Jahrhunderts.

Vielleicht ist es kein sehr großer Schritt von der Kantischen Verinnerlichung der Grandiosität in das Subjekt,<sup>10</sup> der Inszenierung der »Angst«, »über die Herr zu werden herrliches Bewusstsein induziert«, zu »Chaos und Unermesslichkeit«.<sup>11</sup> Sicher aber ist das romantische Berg-Erhabene

mehr als eine Kantische »Metapher«, umso mehr eine für das »Sittengesetz«,<sup>12</sup> und es transzendiert das allgemeine Moment der Selbsterkenntnis des Geistes ebenso wie dasjenige seiner letzten Beherrschbarkeit. Das aus dieser Transzendenz resultierende ideale Schöne ist keines der Versöhnung und kein beherrschtes, und das Subjekt gerät in eine Dynamik, die es nie ganz kontrollieren kann und die es an den Rand des Erträglichen bringen kann.

Das von Hartmut Böhme skizzierte Modell von Novalis' Erhabenem als versteinerte Potenz des Unfassbaren, ja Göttlichen<sup>13</sup> ist sicher nicht das einzig mögliche romantische Paradigma. Doch zeigt sich das Romantische darin vermutlich mit dem Satz: »Wird nicht der Fels ein eigenthümliches Du, eben wenn ich ihn anrede?«<sup>14</sup> Dieses Du, ein radikales Anderes und Teil des Ichs gleichzeitig, ist nicht zuletzt eines der Selbstspiegelung, der Selbstermächtigung, die gerade spätromantisch – Slowacki wird das in der Mont Blanc-Szene des *Kordian* demonstrieren – nie ihren eigenen Hybrischarakter und damit ihre nicht nur dynamische, momenthafte und offene, sondern auch paradoxe Grundstruktur vergisst. Größe und Abgrund werden zu einem einzigen Bild. So wird spätromantisch sichtbar, was immer schon in diesem Modell angelegt war, und was man als Begegnung von Selbsterhöhung und Katastrophe verstehen könnte. Herders ganz anders – nämlich gegen Kant gerichtet und warnend – gemeinte Bemerkung zum »kritisch Erhabnen«, das »ein Überfliegen ins Grenzen- und Bodenlose, den Abgrund« sein könne,<sup>15</sup> ist durchaus ernst zu nehmen und entfaltet sich spätromantisch in auffallender Parallele zum Phantasie- wie zum Chaosbegriff.<sup>16</sup>

Die deutsch-frühromantische Überblendung von Schöner und Erhabenem im Kontext der Profilierung des Unendlichen zum Horizont der Poesie<sup>17</sup> wird spätestens dann auf dramatische Weise problematisch – doch gleichzeitig literarisch produktiver, als es die frühe Romantik je war. Dass die *theoretische* Konzeptgeschichte des Erhabenen mit der Zeit »immer unschärfer [...] und immer ärmer« und mit der Tendenz zur »Harmonisierung« auch scheinbar harmloser wird,<sup>18</sup> steht auf einem anderen Blatt. Die »Einbildung des Unendlichen ins Endliche«<sup>19</sup> wird in der Dynamik der späteren Romantik(en) prekärer, und es sind nicht zuletzt Naturbildlichkeiten, in denen sich dies manifestiert.

Schon in der »tranquillity« Wordsworths, dem Kronzeugen einer vermeintlich harmonisch versöhnten Einheit von Ich und Natur, findet man

bei genauerem (raumbezogenem) Hinsehen keine »pantheistic oneness with nature, not even the subtler adjustment between mind and object«.<sup>20</sup>

In der von Widersprüchlichkeiten durchzogenen romantischen Dynamik von Ich und Natur, Landschaft und Ort, die im Erhabenen buchstäblich gipfelt und in der das Du der Natur Alterität und Selbstspiegelung gleichzeitig verkörpert, gerät das Subjekt narrativ in Bewegung. Diese Bewegung transzendiert den kontemplativen sentimentalistischen Spaziergang nicht weniger als das eher simulierende oder metaphorische Wahrnehmungsparadigma der Aufklärung, und sie verbindet so unterschiedliche Ausprägungen wie den deutschen Wanderer, den byronistischen Suchenden nach Exotik oder den polnischen Pilger auf der unendlichen Suche nach poetisch-nationaler und existentieller Selbstfindung. Auch wenn die Übergänge der »Epochenmodelle« fließend sind, wenn man die Faszination des Reisens im Sentimentalismus oder die Bedeutung der Landschaftswahrnehmungen bei Rousseau bedenkt, sind hier neue Qualitäten unübersehbar. Mit der Dynamisierung des Verhältnisses dynamisiert sich auch die Bewegung, und ihr Ziel gerät in eine neue Offenheit. Der in der Erhabenheitstradition stehende, unzugängliche, wirklichkeitsenthobene und dem Himmel nahe Berg eignet sich dafür besonders.

Nicht nur Hugos Stadt, auch die romantische, oft exotisierende Bergerfahrung bildet einen deutlichen Kontrast zu Rousseaus paradigmatischer *Nouvelle Héloïse*, wo die Alpen prominent in Szene gesetzt werden, als erhabene Berge aber eher als Kulisse wirksam sind, während die wahre, »menschliche«, emotional zugängliche Landschaft sich am Genfersee und den vergleichsweise sanften Hügeln seiner Umgebung findet.<sup>21</sup> Die vorromantisch bzw. spätaufklärerisch dominierende harmonische, quasi-idyllische Lieblichkeit der natürlichen Landschaft beruht ebenfalls auf einem dialogischen Modell, doch hat die Natur hier nicht das unbeherrschbare, das Menschliche übersteigende Eigengewicht, wie es auch in polnischen romantischen Sujets zum Tragen kommt. Es sind wie gesagt die späteren Romantikmodelle, welche die in der Romantik immer schon angelegte Dramatik dieser Beziehung entfalten, in einer Dynamik, die aus einer Konstellation zugespitzter Begegnung mit einem Anderen gespeist wird, das Reflex und Stimulator des Eigenen ist, immer und radikal aber auch Anderes bleibt. Diese Dynamik passt nicht mehr in statische Bilder und generiert neue Formen von Sujets.<sup>22</sup>

Besonders in byronistischen Varianten, wie sie auch die polnische Romantik prägen, tendiert das »dialogische« Element nicht zur dialektischen Einheit, sondern zur Zerrissenheit des Ichs. Die Spiegelung der Ichs in der Natur und ihrer Unendlichkeit kann dann nichts anderes sein als das Auffinden der eigenen Nicht-Totalität bei gleichzeitiger »Sehnsucht« gerade nach dieser Totalität; nicht zuletzt deswegen rücken die Paradigmen von (Berg-)Landschaft und unerfüllter Liebe – dazu mag ein Hinweis auf Słowackis Schweiz genügen<sup>23</sup> – romantisch so eng zusammen.

Hier im offenen Gegensatz zur sentimentalistischen Natur ist diese Spiegelung eine Erfahrung dessen, was Schelling die Asystasie nennt:<sup>24</sup> das prinzipielle, immer schon vorgedachte Wissen um die Unversöhnlichkeit der Polaritäten. Diese Spannung treibt das Ich immer weiter, und gerade der erklimmte Berg wird zur Chiffre der Berührung mit dem Unerreichbaren:

»Wo die Adler den Weg nicht kennen,  
die Fahrt der Wolken endet, /  
da habe ich den in seiner Wiege aus  
Wolken schlummernden Donner passiert, /  
bis dahin, wo über meinem Turban nur  
noch ein Stern war. / Das ist der Tschatyrdag!«<sup>25</sup>

Mickiewicz, der nach einer Aussage Jacek Kolbuszewskis mit Bergen nicht besonders viel anfangen konnte (zumindest weit weniger als Krasiński oder Słowacki),<sup>26</sup> schreibt im Zyklus seiner Krimsonette<sup>27</sup> eine metaphorische Übertragung der Vertikalen auf eine offene Horizontale weiter. Diese Übertragung ist historisch, entgegen der Chronologie der Sonette, eine Übertragung der Bergbildlichkeit, die aus der aufklärerischen Erhabenheit stammt, auf die weite Ebene – eine Übertragung, die gleichzeitig eine Romantisierung des Bergs impliziert. Dies ist auf doppelte Weise in einen Reisekontext eingebunden: in denjenigen des Sonettzyklus (und damit einer aufscheinenden Dichterfigur und seiner echten Reise) wie in den fiktionalen des aus seiner Bergerfahrung sprechenden Mirza. Dessen Religiosität fällt mit seiner Poetizität zusammen, was an Vorläufer wie Percy Shelleys Mont Blanc erinnert. Vielleicht kann man in diesem Übertragungsgestus auch einen Anklang an Malczewski sehen, um den es nun gehen soll.

### Antoni Malczewski, der Bergsteiger und Steppendichter

»Oh, ich grüße dich, Mont Blanc! Schon viele Jahre sehne  
ich mich danach, deine ernste und schweigende Stirn zu sehen,  
die einem Grabmal ähnlich sieht, und dein Gefolge  
aus Felsen, die aussehen, als würden sie dir, verneigt in tiefer  
Ehrerbietung, still ihre Ehre erweisen. Du allein erhebst dich  
über irdische Größe und teilst mit deinem prachtvollen  
Gipfel die blauen Himmelswellen. Du herrschst über alles,  
was dich umgibt, wie ein allmächtiger Herr, eingehüllt  
im Purpurmantel der erlöschenden Strahlen des scheidenden  
Tages. An die Erde gebunden, scheinst du doch zum Himmel  
zu gehören. Die Ebene zu deinen Füßen, von der Sonne  
des scheidenden Tages beleuchtet, erscheint als feuriger Ozean,  
über den du als König herrschst, wie eine Pyramide aus  
Marmor, errichtet auf ewig durch die Hand des Allmächtigen,  
für die Menschen, die durch die irdischen Räume irren.«

Zygmunt  
Kraśiński,  
*Brief vom 13.  
März 1830  
an Konstanty  
Gaszyński*<sup>28</sup>

Antoni Malczewski (1793–1826), der große Unbekannte bzw. der unbekannte Große der polnischen Romantik, gilt als Dichter von höchstem Rang, obwohl er im Grunde nur ein Werk hinterließ: die Verserzählung *Maria*, die 1825 in Warschau erschien, aber erst einige Jahre später – gerade unter Dichtern – Furore machte. Briefe oder andere Dokumente Malczewskis gibt es kaum, was bei der blühenden Brief- und Tagebuchkultur der Zeit auffallend ist. Als er mit 32 Jahren verstarb, hatte er vermutlich bereits eine längere Krankheit hinter sich.

Aufgewachsen war Malczewski in einem Milieu höchster Offiziere; nach einigen Jahren im Gymnasium im wolhynischen Krzemieniec, damals eine der ersten Bildungsadressen in Polen, aber wohl auch mit einer hervorragenden familiären Bildung,<sup>29</sup> trat er der Armee bei, in der er die Zeit der Napoleonischen Kriege verbrachte, wenn auch vorwiegend in Warschau. Dort besuchte er die einjährige militärische Ingenieurschule, die Artillerieoffiziere ausbildete. Für diese war er vermutlich durch das Gymnasium mit dessen Schwerpunkten in Sprachen einerseits, dann aber vor allem in Naturwissenschaften, Recht und Ökonomie andererseits bestens vorbereitet. In Warschau standen ihm zudem gesellschaftlich alle Türen offen.

Nach dem Scheitern der in Napoleon gesetzten polnischen Hoffnungen – daraus hat man gelegentlich versucht, seinen späteren poetischen Pessimismus herzuleiten – finden sich Spuren, dass Malczewski zwischen 1816 und 1821 ausgedehnte Europareisen unternahm. Nachweislich war er in Dresden, Genf und Paris, aber auch in italienischen Städten, am längsten wohl in Neapel; in Venedig scheint er Byron getroffen zu haben. Doch auch zu den Reisen, auf denen er – zumindest zu Anfang – die Fürstin Franciszka Lubomirska begleitete,<sup>30</sup> gibt es kaum direkte Quellen, wie es sie von oder über Słowacki, Krasiński, Mickiewicz gibt.<sup>31</sup> Das einzige von Malczewski selbst geschriebene Dokument aus diesen Jahren scheint der zur Veröffentlichung bestimmte, französisch geschriebene ›Brief‹ über die Besteigung des Mont Blanc am 4. August 1818 bzw. die vorangehende Erstbesteigung der Aiguille du Midi zu sein.<sup>32</sup>

Dieser Brief ist der erste von nur zwei Texten Malczewskis über seine ansonsten nicht dokumentierte Mont Blanc-Besteigung; deren Realität steht aber außer Zweifel. Der Bericht in Briefform erschien in wissenschaftlichem Kontext und könnte auf den ersten Blick kaum ›unromantischer‹ sein. Er richtet sich an »Prof. Pictet«, auf dessen Aufforderung hin er nach eigenem Bekunden geschrieben ist, und erschien noch 1818 im neunten Band von dessen Genfer *Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres, et arts*. Noch im selben Jahr publizierte der *Dziennik Wileński* (*Wilnaer Tageszeitung*) eine polnische Übersetzung,<sup>33</sup> dann sogar eine englische.<sup>34</sup>

Der Naturwissenschaftler Marc-Auguste Pictet (1752–1825) war ein herausragender Forscher unter anderem in den Gebieten Meteorologie, Astronomie und Kartographie, und er war selbst an der dritten Besteigung des Mont Blanc beteiligt gewesen. Deren Leiter war Horace Bénédict de Saussure, der legendäre Naturforscher, der ab 1760 das Mont Blanc-Gebiet als wissenschaftlichen wie ›touristischen‹ Raum entdeckte und im Folgenden bekannt machte. Seine legendären *Voyages dans les Alpes* (1796 abgeschlossen) kannte mit Sicherheit auch Malczewski. Pictets Interessen, die auch im Kontext der Auseinandersetzungen zwischen Vulkanisten und Neptunisten zu sehen sind,<sup>35</sup> lagen unter anderem darin, Höhenbestimmungen durchzuführen. Auch Malczewski berichtet davon, sowohl ein Barometer wie ein Thermometer mitgeführt zu haben. Über eine persönliche Bekanntschaft mit Pictet, wie sie in diesem Bericht erwähnt wird, scheint nichts Näheres bekannt.

Malczewskis anonym Bericht<sup>36</sup> von gerade einmal gut fünf Seiten beginnt mit einigen rhetorischen Bescheidenheitsformeln; der Schreiber zeigt sich gegenüber Pictet als Bewunderer von »Ihren Bergen« und den Ufern des Genfersees, von wo aus er die Gletscher von »Chammouni« (d.h. Chamonix) habe bewundern können. Der Anblick des Mont Blanc habe ihn so entzückt (»enchanté«), dass er beschlossen habe, ihn von Nahem zu betrachten. Er beschreibt dann die Stationen auf dem Weg, die schwierige bis aussichtslose Lage für seine Pläne und die Einheimischen, die ihm gänzlich von einer Besteigung abgeraten hätten (was offenbar einen Topos in diesen Bergberichten darstellt).<sup>37</sup>

Stand zuerst der »König der Berge« im Zentrum, sei er dann auf die Aiguille du Midi aufmerksam geworden, die noch niemand erklommen habe und deren Erstbesteigung so etwas wie die Entdeckung eines neuen Landes wäre.<sup>38</sup> In der Hoffnung, damit eine neue Passage zum Mont Blanc zu finden, machte er sich mit sechs einheimischen Begleitern auf, galt es doch, wie nebenbei deutlich wird, neben den eigentlichen Versorgungsgegenständen die genannten Geräte mitzuschleppen. Malczewski beschreibt sehr genau Weg und Ort des Nachtlagers. Die Betonung liegt auf den Widrigkeiten der Wege, des Untergrunds für die Übernachtung und der Temperatur; ein Teil sei »inaccessible«<sup>39</sup> gewesen. Die Aussicht von der Spitze beschreibt er sachlich, sieht man davon ab, dass er die zu erkennende Lombardei bzw. Italien mit den antiken Elysien (»Champs Elisées«<sup>40</sup>) vergleicht. Das Barometer war offenbar vorher zerbrochen.

In einer rhetorisch listigen Geste wird nun die Beschreibung der Besteigung des Mont Blanc wegen der Ähnlichkeit mit der ersten sowie wegen der bereits von Saussure bekannten Route als redundant bezeichnet. Malczewski erwähnt elf einheimische »guides«,<sup>41</sup> die Temperatur und das mitgeführte Spektralfarben-Experiment, welches trotz hervorragender Vorlagen aus Genf keine Unterschiede zum Tal gezeitigt habe.<sup>42</sup> Nach dieser kurzen und eher trockenen Einführung ist es dann aber doch das Gipfelerlebnis des Mont Blanc, das die enthusiastischsten Töne dieses Berichts hervorbringt:

»Nous passames une heure et demie au sommet; la vue m'y parut sublime, au-dessus de tout ce que je pouvois imaginer à l'avance. La fraîcheur des vallées et des bois, les contours gracieux d'un lac, peuvent charmer les yeux et la pensées;



mais là, au milieu de ce cahos de montagnes, de ces blocs informes et gigantesques qui se montrent au travers des neiges et des glaces, on croit assister à la Création, tout ce qui est de l'homme disparaît, s'évanouit; on aperçoit à peine quelques légères traces des villes, qui semblent marquées seulement par la main du destin pour exister un jour; tout annonce ce moment, et l'on se hâte de descendre pour ne pas être enveloppé dans les grands mouvemens qui se préparent. Nous quittons [sic] donc ce belvédère unique au monde [...].<sup>43</sup>

Allerdings wird gleich darauf die Besteigung als »plaisir« beschrieben – übrigens im Gegensatz zur »triste et terrible Aiguille du Midi«. Vielleicht überdehnt man die Lektüre, wenn man hier die Steigerung des »aufklärerischen« – die »schreckliche« Aiguille – durch ein romantisches Bergerlebnis – die Teilhabe an der Schöpfung – sehen würde. Doch der Nachsatz ist wohl aufschlussreicher, als er im ersten Moment erscheinen könnte: Es wird nämlich die Begegnung mit einem »Bazil Hall« (offenbar der britische Offizier und Reisende Basil Hall, 1788–1844) erwähnt, ein Bekannter von Pictet. Hall habe sehr bedauert, dass er sich nicht hatte anschließen können, habe er doch ebenfalls den starken Wunsch, den Mont Blanc zu besteigen. Vorgestellt wird Hall als Autor eines interessanten Berichts über eine Chinareise.<sup>44</sup> Damit schließt sich der Bogen zwischen der Bergbesteigung und der Entdeckung eines fremden Landes, mit dem der Text begonnen hatte.

Die Oberfläche dieses Textes scheint wenig zu enthalten, was über eine aufklärerisch-erhabene, zudem ins Wissenschaftliche gewendete Beschreibung hinausgehen würde. Allerdings werden die technischen Umstände weitgehend verschwiegen, und das wesentliche Element ist das – überraschende, keiner Buchvorlage folgende – Erlebnis. Die Nähe des Ichs zur »Kreation« im Chaos übersteigt in ihren »Bewegungen« das Menschliche. Doch führt das weniger zu einer Reflexion über die Grenzen des menschlichen Verstandes als zu einer durchaus gefährvollen Nähe zum »Göttlichen«, das als kreative Kraft verstanden wird;<sup>45</sup> daher auch die narrative Betonung der Nichtwiederholbarkeit, der Ausnahme-situation. Die Abwertung der Aiguille du Midi beweist zudem, dass nicht der sportlich-wissenschaftliche Entdeckergeist – nämlich der Erste zu sein – im Zentrum steht, sondern die riskante Begegnung mit einem

»Anderen«, das alle Spuren des Idyllischen hinter sich gelassen hat. Auch der Chaosbegriff, der hier so nahe am höchsten Prinzip der Schöpfung liegt, erscheint in einem durchaus (proto-)romantischen Licht.

Die Spuren romantischer Semantisierung sprechen zumindest für eine hohe romantische »Empfänglichkeit« Malczewskis.<sup>46</sup> Kurz zuvor, nämlich 1817, hatte Shelley sein Gedicht *Mont Blanc. Lines Written in the Vale of Chamouni* veröffentlicht, das Ausdruck einer europäisch eng verflochtenen romantischen Strömung war.<sup>47</sup> Und sogar eine zurückhaltende Einschätzung des Malczewski-Berichts spricht dafür, dass er schon durch die damit verbürgte Tatsache der Besteigung einen Einfluss auf das romantische Mont Blanc-Bild etwa Słowackis ausübte, und sei es nach Erscheinen der *Maria*.<sup>48</sup> Dieser erste Text war es, der die Verbindung von Dichter und Reise herstellte, die nun ihre inspirierende Kraft entfalten konnte, was sich jeweils auf die Semantisierung der Dichtfiguren wie auf diejenige der bereisten Räume auswirkte. Ob Malczewski daneben mündlich über sein Erlebnis in einer Weise erzählte, die über die durch das Publikationsorgan vorgegebene primär wissenschaftliche Textsorte dieses Berichtes hinausging, scheint nicht bekannt zu sein.

Die Annahme jedenfalls, das Mont Blanc-Erlebnis und damit der Bericht habe mit der späteren *Maria* und mit Malczewskis Romantik-Modell wenig zu tun, wird von ihm selbst explizit widerlegt. Der zweite Text zur Mont Blanc-Besteigung – hier fehlt die Aiguille du Midi – ist die ausführliche vierte Anmerkung des Autors in *Maria* (1825);<sup>49</sup> spätestens diese Anmerkung macht auch den ersten Text romantisch interessant. Sie ist rhetorisch trickreich und nicht leicht aufzuschlüsseln. Eine besondere Bedeutung bezieht sie daraus, dass sie für ein Textverständnis des Poems im Grunde unnötig ist und keinerlei Erklärungen oder direkte Zusatzinformationen bietet.<sup>50</sup> Sie schließt an eine hoch metaphorische Passage im ersten Teil (Kapitel 11) an, situiert sich also in der Exposition, noch vor den dramatischen Handlungen und Katastrophen. Die später vom autoritären Schwiegervater ermordete Maria liest in der Bibel, und ihr Geist steigt vorahnungsvoll wie eine ängstliche Taube zum Himmel empor:

»So saß das junge Weib im Buch des Lebens ganz verloren,  
Ihr Geist schwang gläubig sich empor zu hellen Himmelstoren,  
Geschreckter Taube gleich, die zitternd mit dem Flügelpaar  
Fern von der Erde sucht ihr Nest im Äther klar.«<sup>51</sup>

Malczewskis hier anschließende Anmerkung zitiert die ersten beiden Zeilen dieser Strophe und vermerkt, als müsse man das betonen, deren mit der christlichen Religion im Einklang stehende Bildlichkeit; diese wäre auch für den Blick aus großer Höhe auf den menschlichen Stolz und Geist wie auf die Natur »vielleicht nicht unangebracht«. Es folgt, immer in Ich-Form, die Wiedergabe »meiner Reise auf die Spitze des Bergs Mont Blanc«. In den zwei Stunden dieses Aufenthaltes habe er Gefühle erlebt, wie er sie sicher nie mehr erfahren werde. Er habe unterwegs den von Menschen beherrschten Bereich aus den Augen verloren, von ganz oben habe er vor allem das gesehen, was der Mensch mit seiner Macht nicht verändern konnte. Genannt werden, geographisch präzise, der Genfer-, Neuenburger-, Murten- und Bielersee, dann Gletscher, Wiesen, Wälder und Berge, während die Siedlungen ihm wie ein Nebel erschienen seien. Es gebe nichts Prachtvolleres und Wilderes als diesen Anblick, der tatsächlich »vollkommen anders als die vertrauten Ansichten« (»różny zupełnie od znajomych widoków«) sei; man fühle sich unweigerlich wie von einem Geist entführt »in die Zeit, als Gott das Chaos schuf« (»w chwili, gdy Bóg Chaos utwarzał«). Alles Menschliche verschwinde durch seine Kleinheit:

»Tausende von Bergwiesen mit Granitgipfeln oder Schneeschilden, der fast schwarz gefärbte Himmel, die umdunkelte Sonne, der blendende Schneeglanz, die dünne Luft und, in Folge dessen, der kurze Atem und der schnelle Pulsschlag erfassen den Sterblichen mit übermenschlichen Gefühlen, und ich bin gewiss, dass außer andern Ursachen, namentlich wegen des unermesslichen Unterschiedes dieser wunderbaren Höhensicht von andern und wegen der Schwäche unserer Sinne, kein Mensch diesen Anblick lange zu ertragen im Stande wäre.«<sup>52</sup>

Die absolute Ausnahmesituation wird wie erwähnt dadurch betont, dass der Erzähler bzw. Autor allen Lesern abrät, es ihm gleichzutun: Die Gefahren und Beschwerden seien groß, und viele Umstände müssten für ein Gelingen zusammenkommen, die nicht in unserer Macht stehen würden (»od wielu obcych nam okoliczności«).

Die Stelle handelt von konkreter Geographie und Topographie. Das Erlebnis ist so lokal wie allgemein; letzteres wird es gerade durch seine Individualität und den Erlebnishintergrund. Von Begleitern, Umständen

oder wissenschaftlichen Experimenten ist hier keine Rede mehr, was diese Passage späteren, imaginativ-fiktionalen Texten annähert. Ihren wissenschaftlicheren Vorläufer braucht sie deswegen nicht zu konterkarieren: Die beiden kurzen Texte befinden sich in einer unproblematischen Nähe, als gehe es nur um zwei leicht differierende Sichtweisen auf eine einzige Konstellation. Analoges gilt in gewisser Weise, wenn diese Anmerkung in *Maria* das Bergerlebnis zur Semantisierung der unendlichen, meerähnlichen Steppenlandschaft einsetzt. Der Mont Blanc, das ›Dach der Welt‹, wirft sein Licht (oder seinen Schatten) auf die ukrainische Steppe und die hier anders gestellten Fragen nach dem Menschsein, den Dimensionen des Humanen und der Konfrontation mit dessen Grenzen. Das wissenschaftliche Betrachtungsparadigma hat sich gleichsam organisch in ein poetisches verwandelt. Die Einsicht in diese Grenzen, die aus dem ›erhabenen‹ Bergerlebnis kommt, mündet hier allerdings in eine melancholische, pessimistische Betrachtung des Menschen selbst.

### **Der verhüllte Anfang und das ausbleibende Ende: Einige Anschlussfragen**

»Wo ein Begeisterter steht, ist der Gipfel der Welt.«

Joseph von  
Eichendorff,  
*Ahnung und  
Gegenwart*  
(1815)<sup>53</sup>

Im Roman *Ahnung und Gegenwart* Eichendorffs – sicher kein Byronist – heißt es: »Es geht doch nichts übers Reisen, wenn man nicht dahin oder dorthin reiset, sondern in die weite Welt hinein [...]; das Leben der Poetischen [...] [ist] ein freies, unendliches Reisen nach dem Himmelreich«. <sup>54</sup> Auch wenn bei Eichendorff das Gipfelerlebnis eher mit der Entdeckung der Heimat als mit etwas Exotischem verbunden ist, klingt hier doch ein viel breiterer romantischer Zugang zum Reisen an. Die komplexe, wenn nicht letztlich paradoxe Offenheit mit ihrer Orientierung auf einen Gipfel eröffnet den Blick auf eine Reihe von Anschlussfragen von teilweise beachtlicher Reichweite. Denn es zeigt sich, dass die Rolle von Landschaft in der romantischen Transformation einer Erhabenheitsästhetik ein vielfältigeres Bild ergibt, als man üblicherweise zu denken scheint.

Um Malczewskis Bergbezug und damit zentrale Aspekte der Schwelle zur polnischen Romantik und ihrem Landschaftsbezug zu verstehen, sollte man die Leichtigkeit ernstnehmen, mit welcher der quasi-wissenschaftliche Bericht in die nicht mehr adäquat wiederzugebende, jede

Auffassung übersteigende Ich-Erfahrung übergeht, und wie sich das Berg- zum Steppenparadigma wandelt. Die Semantik der Steppe in *Maria* oder die Figur des vertriebenen Wanderers kann man als Radikalisierung des alten Seemanns von Coleridge verstehen, als Ausdruck der Unmöglichkeit, eine Grundlage für menschliches Glück zu finden.<sup>55</sup> Dies ist im Mont Blanc-Erlebnis erst als Spur angelegt, und sei es im Moment der realen Unerträglichkeit. Dennoch ist es weniger produktiv, bei Malczewski einen eigentlichen Bruch zum Romantiker anzunehmen, etwa durch die Begegnung mit Byron, als hier eine Akzentverschiebung zu sehen, einen fließenden Übergang zwischen Reisen, Wissen und Begegnung im Rahmen einer ›Begeisterung‹: »die Erinnerung an eine außergewöhnliche [wörtlich: übergewöhnliche] Ergriffenheit, wie ich es auf diesem gewaltigen, abgesonderten Berggipfel erfahren habe«, heißt es in der Anmerkung.<sup>56</sup> Diese Bereiche verlaufen nicht quer zueinander, sondern befinden sich eher in einer sie verstärkenden Dynamik.

An Malczewskis Beispiel werden im Komplex von Romantik und Landschaft bzw. Ort zwei Aspekte deutlich, die mir keineswegs geklärt erscheinen. Der erste betrifft die Frage von Romantik und Wissenschaft. Obwohl die Mont Blanc-Besteigung Malczewskis so offensichtlich in romantische Paradigmen passt, scheint es literaturgeschichtlich schwierig, den beinahe wissenschaftlichen Bergsteiger mit dem hoch romantischen Autor der *Maria* in Übereinstimmung zu bringen.<sup>57</sup> Meist wird das Problem umgangen, indem die Bergbesteigung nur als Faktum aufscheint,<sup>58</sup> während Malczewskis wissenschaftliche und poetische Interessen als gesonderte Bereiche verstanden werden.<sup>59</sup> Analog wirkt der Beginn der Wilnaer Romantik, die sozusagen aus dem empirischen Geist der Universität geboren wird, oft als rätselhafter »Bruch« (»przełom«). Bei Malczewski wird aber deutlich, dass der Gestus des ersten Textes durchaus ambiger ist, als er an seiner Oberfläche wirkt, dass zudem insgesamt das wissenschaftliche Interesse als Teil einer romantischen Begeisterung präsentiert werden kann. Das Spektralfarbenexperiment mit den in Genf bestellten Musterzeichnungen und dem Prisma, die Einladung des Zeichners zur Erstellung präziser Landschaftsskizzen, die meteorologischen Geräte, der Kontakt zum Naturforscher Pictet und die vermutlich vorausgehende Absprache mit ihm, die Organisation mit den zahlreichen einheimischen Begleitern – dies alles ist keiner der sentimentalistischen Spaziergänge, für die es nur das

richtige Buch in der Hand brauchte. Doch ist es auch nicht die Unternehmung eines romantischen Geistes, dem es nur um die starken Eindrücke ging, wie es die Selbstdarstellung romantischer Reisender oft deklariert. Aber das Risiko, das hier eingegangen wird – zwei Jahre nach Malczewski waren die ersten Toten bei einem Besteigungsversuch zu verzeichnen – erklärt sich dennoch mehr durch einen romantischen Zugang als durch die Wissenschaft, die für Malczewski sonst keineswegs eine Hauptbeschäftigung war. Bei beiden Texten ist es das Erleben, nicht das Wissen an sich, das die Erzählung begründet, und die Besteigung der Aiguille du Midi wird keineswegs abgebrochen, als das Barometer beim Aufstieg zerbricht.<sup>60</sup>

Es gäbe hier ein breites Feld eines (natur-)wissenschaftlichen Interesses der Romantik aufzuarbeiten, das mit der besser bekannten deutsch-idealistischen ›romantischen‹ Wissenschaft verwandt, aber keineswegs identisch wäre.<sup>61</sup> Dies wäre im Kontext von Wissenschaftsbegriffen zu sehen, die noch vor den ausdifferenzierten ›zwei Kulturen‹ in Sinne C. P. Snows liegen und das Poetisch-Ästhetische und das Empirische punktuell oder ›ideale‹ verbinden. Anders gesagt: Ein genuin wissenschaftliches Interesse und die romantische Annahme, »die Grenzen unserer geistigen Vermögen« seien »außerordentlich enge im Verhältnis zu der Unendlichkeit, welche uns umgibt«,<sup>62</sup> bilden keinen Gegensatz, sondern können sich überschneiden und ergänzen. Dieser Satz gilt übrigens seltsamen Erscheinungen um den Tod Tadeusz Czackis, des Leiters von Malczewskis Gymnasium, der als einer der gelehrtesten Polen seiner Zeit galt.<sup>63</sup>

Die polnische Romantik mag antirationalistisch sein, aber sie ist höchstens in einem sehr komplexen Sinne anti-empirisch, besonders wenn es um das Naturverständnis geht. Trifft sich die deutsche Romantik vor allem mit der Medizin, zieht es junge romantische Geister aus Wilna in die wissenschaftliche Orientalistik, die ureigene Domäne des Fremdbezugs, der per se einen ›ethnographischen‹ – und empirischen, da mit Reisen verbundenen – Zug aufweist. Nur mit Blick auf eine intrinsische Form romantischen Wissenschaftsinteresses lassen sich Phänomene wie Józef Sękowski – der fälschlicherweise zum Antiromantiker gestempelt wird – erklären. Die größte Parallele zu Sękowskis wissenschaftlichen Interessen war im russischen Bereich übrigens der schellingbegeisterte Vladimir Odoevskij, der sich ideologisch diametral entgegengesetzt (und romantischer) definierte; er legte nie seine breiten naturwissenschaftlichen Interessen ab. Dies erinnert an die komplexe Haltung Coleridges

gegenüber dem Verhältnis von Dichtung und Wissenschaft.<sup>64</sup> Man denke im polnischen Kontext auch etwa an die Schwellenfigur Waclaw Rzewuski, der übrigens offenbar häufiger Gast in der Familie des jungen Malczewski war.<sup>65</sup> Rzewuski war ein begeisterter Reisender und Orient-Schwärmer ebenso wie ein großer Förderer der wissenschaftlichen Orientalistik.

So könnte man fragen, ob es wirklich so eindeutig ist, was »des Weisen Glas und Auge« bedeutet, dem in Mickiewiczs programmatischem Gedicht *Romantyczność* (*Romantik*) »Gefühl und Glauben«, die »lebendigen Wahrheiten«, das »Wunder« und das »Herz« entgegengehalten werden. Denn wie kommt es, dass in der eng verwandten Sichtweise der russischen Dekabristen deutsche Gelehrte, die nach Sibirien reisen, eine so positive Rolle spielen können, oder dass der Wissenschaftler Lelewel zu einer Identifikationsfigur der romantischen Bewegung in Polen wurde? Es wäre grundsätzlich aufzurollen, inwiefern sich die romantische Neugierde und »Begeisterung« gerade an der Natur auf die Wissenschaft erstrecken konnte. Nicht von ungefähr hatte man hier auch das Vorbild des »Naturwissenschaftlers« Goethe vor Augen. Es wäre sicher lohnend zu betrachten, welches Echo das seit dem späten 18. Jahrhundert beliebte Genre des wissenschaftlichen Reiseberichts bei den Romantikern hatte. Vielleicht geht auch deswegen das polnische wie russische romantische Reisen in seinen ethnographischen Interessen weit über die sentimentalistischen, »Sterne'schen« Vorbilder hinaus.

Der andere Aspekt betreffe die Verbindung zu einem »Exotismus«, insbesondere zu einem, der schwankt zwischen dem Fremden und dem Eigenen, so wie er sich auch in der Steppe der ukrainischen Schule innerhalb der polnischen Romantik entfaltet. Die Verbindung zwischen den Alpen und der romantischen »Exotik« ist diskret, aber dennoch unübersehbar – und die Parallelisierung der Erstbesteigung eines Bergs mit einer Chinareise keineswegs zufällig. Die Berge wie überhaupt Landschaften werden romantisch faszinierender durch das Fremde, das Unbewohnte und Unwirtliche, in anderen Regionen Gelegene – Malczewskis selbstentfremdender Hinweis gegenüber Pictet auf »Ihre Berge« (»vos hautes montagnes, et vos charmantes vallées«<sup>66</sup>) kann diese Berge in ihrem poetischen Wert erhöhen. Manchmal fügt sich das Fremde romantischer Landschaften scheinbar in einen Rahmen des Eigenen – doch würde es den romantischen Lake District der Briten ohne

Alpenerfahrung wohl so nicht geben. Die zusätzliche Spannung eines auch kulturell-geographisch ›Anderen‹ ist eine Bereicherung, wenn nicht Notwendigkeit des romantischen Landschaftserlebnisses. Der Realismus wird diese Erfahrung des Selbst im Fremden wieder in eine Entdeckung des Eigenen übertragen und das Fremde dabei tilgen.<sup>67</sup>

Die romantische Faszination für das Fremde, die postkoloniale Ansätze zu reduzieren pflegen, verbindet sich auf komplexe Weise mit der natürlichen Gegebenheit bestimmter Orte; sie ist grundlegend und offen für viele Formen der Entdeckung. Die Brücke zu Malczewskis poetischer Steppenlandschaft baut sich hier von selbst. Die ›arkadische‹, auch sozial urtümliche Schweiz ist in diesem Sinne für die Polen mehr, als es Deutschland oder Frankreich sein könnten – dass der Mont Blanc gar nicht in der Schweiz steht, ist dabei zweitrangig. Um solche Natur- und Landschaftsbildlichkeiten zu verstehen, ist ein europäischer Blick notwendig, wie ihn die romantische Literatur selbst immer schon hatte.

Schlussfolgerungen können in diesem Feld immer nur punktuell sein. Doch ohnehin ist ein Schluss meist noch lange kein Ende – und woher sollte das Wissen darüber kommen, wenn nicht aus der Romantik. Zur romantischen Selbstmythologie gehört das Neue, Jugentliche, Frische. Während sich der Klassizismus wie auch der Sentimentalismus letztlich trotz des scheinbaren Widerstands doch recht schnell in das große romantische Paradigma fügten, ist es dem Romantischen später nicht gegeben, ein Ende zu finden – auch nicht in Zeiten seiner eigentlichen Unmöglichkeit. Wie soll enden, was immer schon offen war, nach vorne orientiert, autoreflexiv, (selbst-)ironisch? Auch deswegen gibt es kulturhistorisch wohl kein nachhaltigeres Paradigma: Auch dies ist vielleicht ein Paradox, dass das nicht mit sich identische romantische Ich – Byrons »I live not in myself« – Figuren hervorbringt, die in ihrer Tendenz zur Bewegung ein verblüffendes Potential für immer neue Aktualisierungen aufweisen. Auch Malczewski hat, vielleicht gerade wegen seiner ›doppelten‹ Herkunft, bis heute seine Modernität bewahrt. Er hat nicht erlebt, was es heißt, sich als Romantiker in nachromantischer Zeit neu erfinden zu müssen. Er zeigt aber in seinen Anfängen und Gipfelpunkten, die ihn die Ebene neu imaginieren ließen, dass der Verwandlung eines Romantikers kaum Grenzen gesetzt sind – und dass er doch immer er selbst bleibt.



- 1 Die Thematik ist dennoch kunsthistorisch besser aufgearbeitet als literaturwissenschaftlich. In letzter Zeit wird diesem Aspekt systematischere Beachtung geschenkt; vgl. etwa Peylet, Gérard (Hg.), *Paysages romantiques*, Pessac 2000; Hebron, Stephen, *The Romantics and the British Landscape*, London 2006; Le Scanff, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel 2007; Pennone, Florence et al. (Hg.), *Die Topographie Europas in der romantischen Imagination*, Fribourg 2008 (*Colloquium Helveticum* 39); Bode, Christoph et al. (Hg.), *Romantic Localities. Europe Writes Place*, London 2010. Vom *spatial turn* unabhängige polonistische Pionierarbeit leisteten etwa Anna Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982; »Pejzaż«, in: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, hg. v. Józef Bachórz u. Alina Kowalczykowa, Wrocław et al. 1994, 688–690 und für die Bergthematik die von Jacek Kolbuszewski initiierte Reihe *Góry – Literatura – Kultura* (Wrocław 1996 ff.).
- 2 de Man, Paul, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, 125.
- 3 Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, 99 ff.
- 4 Vgl. für den polnischen Kontext Zadencka, Maria, »Transformations in the National Landscape. Steppe and Sea in Polish Literature and Art«, in: *Place and Location II*, hg. v. Kaia Lehari u. Virve Sarapik, Tallinn 2002, 511–527; Ritz, German, »Die polnische romantische Kosakenfigur zwischen Mythos und Geschichte«, in: *Narrative des Nationalen. Deutsche und polnische Nationsdiskurse im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Izabela Surynt u. Marek Zybura, Osnabrück 2010, 121–146 [Poln. Erstfassung: »Postać Kozaka pomiędzy mitem a historią w polskiej literaturze romantycznej«, in: *Opowiedziany naród. Niemiecka i polska literatura wobec nacjonalizmów XIX w.*, hg. v. Izabela Surynt u. Marek Zybura, Wrocław 2006, 121–144] in Verbindung mit der Figur des Kosaken. Weniger beachtet wird, dass das Meer wie die Steppe in ihrer romantischen Semantisierung eine im Ursprung metonymische, dann aber doch metaphorische Bindung mit dem Himmel eingehen (vgl. auch das schöne Beispiel aus Goszczyńskis *Zamek Kaniowski* (*Schloss Kaniów*) bei Ritz, »Die polnische romantische Kosakenfigur«, 8 f.). Dies ist für die »metaphysische« Dimension entscheidend, und es verbindet diese beiden Landschaftstypen mit den Bergen.
- 5 Vgl. Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, 133 ff.
- 6 Ebd., 97.
- 7 Vgl. das auch bildlich höchst interessante Material bei Hebron, *The Romantics and the British Landscape*.
- 8 »Romantic poets are constantly on their feet« (Menhard, Felicitas, »How Bursts the Landscape on My Sight!« Pedestrian Excursions into the Romantic Landscape«, in: *Romantic Localities*, ed. Bode et al., London 2010, 15–23, hier 15). Vgl. auch Hebron, *The Romantics and the British Landscape*, 38 ff. und passim.
- 9 Vgl. zur Komplexität des Erhabenen in Ablösungsprozessen poetologischer bzw. ästhetischer Positionen von einer Dominanz der Rhetorik Zelle, Carsten, »Das Erhabene. 17./18. Jahrhundert«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, hg. v. Gerd Ueding, Darmstadt 1994, 1364–1378, zum deutschen Kontext 1371 ff.
- 10 Böhme, Hartmut, »Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des »Menschenfremdesten««, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, 119–141, hier 122.
- 11 Ebd., 126.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., 136.
- 14 Ebd.
- 15 J. G. Herder, *Kalligone* (1800), hier zit. nach Heiningen, Jörg, »Erhaben«, in: *Ästhetische Grundbegriffe* Bd. 2, hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart, Weimar 2001, 275–310, hier 296.
- 16 Vgl. zum (spät-)romantischen Chaos, anhand russischer Beispiele, Grob, Thomas, »Das disziplinierte Chaos. V. F. Odoevskij's literarische Phantastik und das Paradox

- der romantischen Phantasie«, in: *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, hg. v. Susi K. Frank, Erika Greber et al., München 2001, 287–318 (Die Welt der Slaven, Sammelbände 13).
- 17 Mathy, Dietrich, »Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen«, in: Pries (Hg.), *Das Erhabene*, 143–160, hier 143, 150 und passim.
  - 18 Pries, Christine, »Das Erhabene. Ende 18. Jh. bis 20. Jahrhundert«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 2, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 1994, 1378–1389, hier 1381.
  - 19 Schelling, zit. nach Pries, »Das Erhabene«, 1381.
  - 20 de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, 127. Nach Ina Habermann sucht Wordsworth in Landschaftsbildern eine ihm eigene »Integration von Erlebnis und Ausdruck«, doch erlaubten sie es ihm, »seine Unterschiedenheit und Unabhängigkeit von der Welt der Dinge auszudrücken« (»What Sounds are Those, Helvellyn?« William Wordsworths geistige Landschaften«, in: *Die Topographie Europas in der romantischen Imagination*, hg. v. Florence Pennone et al., 41–60, hier 51). Oft werde der »dialogische, dramatische Charakter« in diesen Konstellationen übersehen (ebd.). Auch Wordsworth komme nicht zuletzt aus der »Begegnung mit dem Schrecken des Erhabenen« (ebd., 48).
  - 21 Vgl. dazu und zur Rolle Albrecht von Hallers etwa Woźniakowski, Jacek, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit* [1974], aus d. Poln. v. Theo Mechtenberg, Frankfurt a.M. 1987, 243 ff.
  - 22 Vielleicht stellt schon die romantische Faszination für das Märchen- und Legendenhafte, das eine keineswegs vom Subjekt kontrollierte Handlungsmacht der Natur kennt, einen frühen Ansatzpunkt für diese dynamisierten Landschaftskonzepte dar.
  - 23 Vgl. zu der radikalisierten Variante einer in und aus der Bergbegegnung inszenierten gleichzeitigen Zuspitzung von unmöglicher Liebe, selbstdestruktiver Einsamkeit und Selbstentfremdung in Slowackis *W Szwajcarii* (In der Schweiz, 1839, verfasst 1835–1838), Ritz, German, »Od piękna do wzniosłości. Historia (voyeurystycznego) spojrzenia w poemacie Slowackiego »W Szwajcarii«, in: *Piękno Juliusza Slowackiego*, hg. v. Jarosław Ławski et al., Białystok 2013, 133–148.
  - 24 Siehe Schelling, Friedrich, *Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft*, vgl. Frank, Manfred, »Das »fragmentarische Universum« der Romantik«, in: *Fragment und Totalität*, hg. v. Lucien Dällenbach u. Christiaan Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1984, 212–224, hier 219.
  - 25 »Gdzie orły dróg nie wiedzą, kończy się chmur jazda, / Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków, / Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda. / To Czatyrdah!« Wo nicht anders angegeben, stammen die Übers. vom Verf.; es lagen entweder keine zugänglichen Übersetzungen vor, oder sie waren im Wortlaut für die Argumentation nicht ausreichend präzise. Die für diesen Text übersetzten Passagen dienen ausschließlich dem Ziel der semantischen Textnähe.
  - 26 Kolbuszewski, Jacek, »Alpy polskich romantyków. Prolegomena«, in: *Przestrzenie i krajobrazy*, hg. v. dems., Wrocław 1994, 256–271, hier 265; siehe zu Mickiewicz und den Bergen ausführlich Kolbuszewski, Jacek, »Czatyrdah, Krępak i Alpy, Góry w życiu i twórczości Adama Mickiewicza«, in: *Góry – Literatura – Kultura*, Bd. 4, hg. v. dems., Wrocław 2001, 117–157, wo dies relativiert wird.
  - 27 Andeutungsweise findet sich das auch im für das polnische Alpenbild zentralen Gedicht Mickiewiczs *Na alpach w Splügen* (In den Alpen in Splügen, 1829): »Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę! / Morzem płyniesz i lądem idziesz za mną w drogę, / Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady / I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady« [»Nie, nie kann ich mich von dir trennen! / Über das Meer fährst du und über das Land gehst du mir nach, / auf den Eisfeldern sehe ich deine glitzernden Spuren / und deine Stimme höre ich im Lärm der Alpen-Wasserfälle«].

28 »Och! witam cię, Mont-Blanc!

Przez długie lata pragnąłem ujrzeć  
twoje poważne i milczące czoło,  
podobne do grobowca, i widzieć twój  
orszak złożony ze skał, zdających się  
cichą cześć ci składać w głębokim  
poszanowaniu. Ty jeden, wylatując nad  
krańce ziemskiej wielkości, pysznym  
wierzchołkiem roztrącasz fale  
błękitów. Panujesz nad wszystkim,  
co cię otacza, jako Pan wszechmocny,  
w płaszczu purpurowym uwitym z  
ostatnich dnia gasnącego promieni.  
Przykuty do ziemi, zdajesz się jednak  
należać do nieba. Równina u stóp  
twoich, oświecona słońcem  
żegnającym się z światem, zdaje się  
być oceanem ognistym, nad którym  
królujesz, podobny do piramidy  
z marmuru, postawionej na wieki  
Wszechmocnego ręką dla ludzi,  
błądzących po ziemi przestworzu.«  
(Kraśiński, Zygmunt, *Listy do  
Konstantego Gaszyńskiego*, hg. v.  
Zbigniew Sudolski, Warszawa 1971.)  
Die Stelle findet sich auch in den  
*Myśli Polaka przy górze Mont-Blanc  
(Die Gedanken eines Polen am  
Mont Blanc, 1830)*.

29 Dernałowicz, Maria, *Antoni  
Malczewski*, Warszawa 1967, 44 ff.

30 Vgl. etwa ebd., 96 ff., zur Reise mit  
ihr ebd., 102 ff. Das Paar lebte z.B. in  
Bern bei ihrem Bruder, Attaché an der  
Botschaft, und bei ihrer Schwester bei  
Vevey (ebd., 103).

31 Zum *Journal* Kraśińskis, zum  
Bericht zu Mickiewicz' Aufenthalt  
von Odyniec, zur Korrespondenz  
Słowackis und anderen Quellen zu den  
Schweizreisen polnischer Romantiker  
siehe Kolbuszewski, »Alpy polskich  
romantyków«, 266 ff.; vgl. zu Kraśińskis  
Bezug zur Schweiz eingehend Gerber,  
Małgorzata, *Zygmunt Kraśiński  
und die Schweiz. Die helvetischen  
Eindrücke im Leben und Schaffen des  
Dichters*, Frankfurt a.M. 2007.

32 Vgl. zu den wenigen anderen, früheren  
Fragmenten Gacowa, Halina (Hg.),  
»Maria« i *Antoni Malczewski.  
Kompedium źródlowe*, Wrocław 1974.

33 2.11 (1818); vgl. Gacowa (Hg.),  
»Maria« i *Antoni Malczewski*, 138,  
227. Der *Dziennik Wileński (Wilnaer  
Tageszeitung)*, der der Wilnaer  
Universität nahestand, hatte 1815

das Vorwort von de Staëls  
*De l'Allemagne* publiziert, was zu  
einer Polemik um die neue  
Romantik führte. In diesen Jahren  
wird die Zeitschrift zum Ort der  
»orientalischen« Reisebeschreibungen  
etwa Sękowskis. Malczewskis Bericht  
wird in den 1830er Jahren mehrmals  
neu gedruckt (so in *Lwovianin* 17,  
1835, oder in Malczewski, *Maria.  
Powieść ukraińska*, Lemberg 1838).

34 Ławski, Jarosław, »Malczewski.  
Iluminacje i kleśki melancholijnego  
wędrowca«, in: ders., *Bo na tym  
świecie Śmierć. Studia o czarnym  
romantyzmie*, Gdańsk 2008,  
37–100, hier 68.

35 Ranocchi, Emiliano, »Malczewski at  
Mont Blanc«, *Ruch Literacki* 49 (2008) /  
1 (286), 19–37, hier 21.

36 Vgl. in poln. Übers. bei Dernałowicz,  
*Antoni Malczewski*, 113–117; im  
franz. Original wie auch in poln.  
Übersetzung bei Gacowa (Hg.),  
»Maria« i *Antoni Malczewski*, 134–141.  
Unterzeichnet ist der Brief mit »A.M.«;  
eine kleine Vorbemerkung in der  
originalen Publikation (A. M.  
[Malczewski, Antoni], »Lettre au  
Prof. Pictet sur une ascension à  
l'aiguille du Midi du Chamouni  
et au Mont-Blanc, par un  
gentilhomme Polonais, dans les  
premiers jours d'août de cette année«,  
*Bibliothèque universelle des Sciences,  
Belles-Lettres, et Arts*, Bd. 9,  
troisième année, Genève 1818)  
gibt nur preis, es handle sich beim  
Autor um einen »gentilhomme  
Polonais« (ebd., 84). Eine zusätzliche  
Anmerkung über den »jeune et  
modeste voyageur« bemerkt, dieser  
habe anonym bleiben wollen;  
der Herausgeber bedankt sich für  
ein gelungenes »Relief«, das ein vom  
Autor mitgenommener *modeleur* vom  
Mont Blanc und der Aiguille du Midi  
angefertigt habe.

37 Vgl. Ranocchi, »Malczewski at  
Mont Blanc«, 26 ff., der den Kontext  
(Petrarca bis Goethe) m.E. etwas  
überdehnt; dass es ein Topos ist,  
nimmt der Stelle nicht ihre Bedeutung.

38 Vgl. Malczewski, »Lettre au  
Prof. Pictet«, 85.

39 Ebd., 87.

40 Ebd.

- 41 Ebd. Darunter befand sich Jacques Balmat, Strahler und offenbar selbst wissenschaftlich interessiert. Er hatte schon den einheimischen Arzt Michel-Gabriel Paccard (vgl. zu ihm Ranocchi, »Malczewski at Mont Blanc«, 20) bei der nach jahrelang erfolglosen Versuchen geglückten Erstbesteigung 1786 sowie später andere begleitet (vgl. Engel, Claire-Eliane (Hg.), *Le Mont Blanc vu par les écrivains et les alpinistes*, o.O. 1965, 10). Gemäß einem Zeugnis erinnerte sich Balmat später positiv an Malczewski (Ranocchi, »Malczewski at Mont Blanc«, 20f.). Ein anderer Führer, J.-M. Couttet, wird später u.a. John Ruskin begleiten (ebd., 20).
- 42 Malczewski, »Lettre au Prof. Pictet«, 88.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., 88f.
- 45 Deshalb greift die Darstellung Ranocchis, der die Erhabenheitskonzeptionen des 18. Jahrhunderts als kompakte Einheit zu sehen scheint (»Epochendenken« (»myśl epoki«), »Malczewski at Mont Blanc«, 30), zu kurz, wenn er Malczewskis Bericht ganz in diesen Kontext einbindet (ebd., 31). Malczewskis Erfahrung geht weit über Goethes verhältnismäßig gemütliche Bergbesteigungen hinaus. Dieser verbindet die erhabene Wirkung auf die Imagination mit dem Schrecken, doch nur für denjenigen, der »nicht recht im Sattel saße« bzw. »über den auf diesem Wege seine Einbildungskraft nur einigermaßen Herr würde« (siehe ebd., 29). Malczewskis Mont Blanc-Thematik ist m.E. auch nicht in eine traditionelle Religiosität (ebd., 36), noch weniger in eine Moral einzubinden, und sei sie noch so sehr von »Unruhe« (»niepokój«, ebd.) gezeichnet.
- 46 Dies betrifft auch seine ungezügelte Begeisterung für den Mesmerismus in diesen Jahren, die ein verwandtes Grenzphänomen zwischen einer wissenschaftlichen und einer romantischen Einstellung darstellt. Die Empfänglichkeit könnte sich auch auf die bald folgende Begegnung mit Byron in Venedig beziehen, von der eine sehr viel spätere Quelle berichtet (vgl. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*; Malczewski soll Byron das Sujet von Mazep(p)a nahegebracht haben.
- 47 Die Frage der eigentlichen Textgeschichte um das Alpenbild ist noch einmal eine andere. Kolbuszewski betont den Einfluss Gessners auf den polnischen Sentimentalismus, ist aber der Meinung, Albrecht von Hallers *Die Alpen* (1729) sei in Polen zu spät wahrgenommen worden, um eine Rolle zu spielen. Wichtiger wären dann neben Rousseau auch August von Platens *Einladung zu einer Schweizerreise* (1816) bzw. Friedrich Schlegels Gedicht *Eintritt in die deutsche Schweiz* (1807), die beide das Freiheitsmoment betonen. Kolbuszewski erwähnt auch, die Schweiz habe die polnischen Teilungen nicht anerkannt; die polnischen Freiheitsbestrebungen hätten hier viel Sympathie gefunden (»Alpy polskich romantyków«, 260).
- 48 Über explizite Bezüge auf Malczewskis Bericht scheint wenig bekannt. Doch wurde Malczewski in der Verbindung von Bergsteiger und Dichter zum Orientierungspunkt späterer polnischer Alpenreisen. Słowacki schrieb am 15. Juli 1833 aus der Schweiz an seine Mutter, beim Anblick des Mont Blanc müsse er immer an Malczewski denken, der mit einem Werk über alle Dichter hinausgewachsen sei; der Gedanke an Malczewski sei »tief in seinen Gedanken verhaftet« und er empfinde eine Ähnlichkeit mit ihm (vgl. auch Gacowa (Hg.), »*Maria i Antoni Malczewski*«, 8). So ist wohl die Bemerkung gerechtfertigt, Słowacki habe sich auf seiner Reise zum Malczewski stilisiert (»Z pewnością postrzega kraj oczyma niedoścignionego dlań wzorca poety i człowieka-tragika, Antoniego Malczewskiego. Żyje jak gdyby był Malczewskim, choć na Mont Blanc się nie porywa. Stylizuje się na samotnego wędrowca – jak autor Marii«, Ławski, Jarosław, »Szwajcaria nie zawsze poetyczna. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński«, *Świat Tekstów. Rocznik Szpurski* 11 (2013), 67–95, hier 76). Darauf wie auf weitere Vorläufer des polnischen Alpenbildes weist auch German Ritz hin (*Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy*,

- Kraków 2011, 297ff.); vgl. auch Burkot, Stanisław, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, 354ff. zum Reisebericht Franciszek Wołowskis, der u.a. die Winkelried-Legende verbreitete). Ritz rechnet Malczewski zu den Vorläufern, zu denen Słowacki sich in einem rivalisierenden Verhältnis empfand (*Poeta romantyczny*, 83). Vgl. zum Einfluss Malczewskis auf romantische Alpenreisenden auch Strzyżewski, Mirosław, *Michał Podczaszyński – zapomniany romantyk*, Toruń 1999, 36ff.
- 49 Malczewski, Antoni, *Maria. Powieść ukraińska*, hg. v. Halina Krukowska u. Jarosław Ławski, Białystok 2002, 184 f. Die Anmerkung findet sich in französischer Übersetzung in der Mont Blanc-Anthologie von Claire-Eliane Engel (*Le Mont Blanc vu par les écrivains et les alpinistes*, 110f.).
- 50 Man sollte die Rolle dieser Anmerkungen, die in diesen romantischen Texten oft ein eigenes Spiel mit dem Leser betreiben, nicht unterschätzen. Sie gehören wesentlich etwa zum Umgang mit dem Fremden, aber auch zum intertextuellen Dialog.
- 51 Übers. v. Ernst Schroll in: Malczewski, Antoni, *Maria. Ukrainische Erzählung in zwei Gesängen*, Krakau 1856; zit. nach <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/maria-ukrainische-erzahlung-iz-zwe-gesangen.html> (11.04.2016). »Przy nim młoda niewiasta nad Księgą Żywota, / Jak trwożna gołębicą, pod jasności wrota / Wzbijała ducha wiary; i skrzydły drzącymi / Szukała swego gniazda daleko od ziemi« (Malczewski, *Maria*, 2002, 139). Wenn die metaphorisch aufgeladene Taube »ihr Nest fern von der Erde« sucht, bezeichnet dies einen zentralen Aspekt des romantischen Reisekonzepts: das Sich-Finden – oder eher Sich-Suchen – im Fremden.
- 52 Übers. v. Ernst Schroll in: Malczewski, *Maria*, 1856, Anm. 30: »[...] tysiące gór olbrzymich z granitowymi szczytami lub śnieżnymi tarczami, niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione, blask rażący od śniegu, rzadkie powietrze, a stąd krótki oddech i szybkie bicie pulsu, nadludzkim jakimś czuciem i uczuciem przejmują śmiertelnika; i pewny jestem, iż oprócz innych przyczyn, nawet dla niezmiernej różnicy tego dziwnie górnego widoku a słabości naszych zmysłów, nikt by go długo znieść nie potrafił«. (Malczewski, *Maria*, 2002, 184f.).
- 53 Eichendorff, Joseph v., *Werke*, hg. v. Wolf Dietrich Rasch, 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, München 1959, 711.
- 54 Ebd., 570.
- 55 So Kamionka-Straszakowa, Janina, *Zbłąkany wędrowiec, Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław et al. 1992, 140 über Malczewskis *Maria*; vgl. Coleridges 1798 in der Erstfassung erschienene Ballade *The Rime of the Ancient Mariner*.
- 56 »[W]spomnienie nadzwyczajnego zajęcia, jakiego doświadczyłem na tej ogromnej odosobnionej górze«, Malczewski, *Maria*, 2002, 185. Das Wort *zajęcie*, das in dieser Bedeutung auch eine Unkontrolliertheit des Gefühls impliziert, steht der »Begeisterung« Eichendorffs nahe.
- 57 So scheint auch der an Bergthemen interessierte Jacek Kolbuszewski enttäuscht, dass Malczewski mit seinen »trockenen« Berichten sein Erlebnis literarisch nicht ausgeschöpft habe (»Alpy polskich romantyków«, 264). Jarosław Ławski (»Malczewski«, 68 ff.) geht den umgekehrten Weg, er liest schon den ersten Text »mystisch«.
- 58 Umgekehrt erstaunt es, wenn die ausführlichste Arbeit zu Malczewskis Mont-Blanc-Besteigung, der Aufsatz von Ranocchi (»Malczewski at Mont Blanc«), das Problem der Romantik noch nicht einmal erwähnt und Malczewski vollständig in einen spätaufklärerisch-sentimentalistischen Kontext stellt. Dies reduziert die Lektüre auf eine subjektfreie Deutung, hier gehe es um eine Natur jenseits des Menschen, die sich dessen Zwecken entziehe und »für sich« (»sama w sobie«) stehe, zudem »unendlich und furchterregend« (»beźmierna i straszna«) sei.
- 59 So meint Ławski (»Szwajcaria nie zawsze poetyczna«, 87), durchaus anerkennend, Malczewski sei fähig gewesen, gleichzeitig »mit dem kalten und rationalen Auge eines Leutnants

- des Ingenieurskorpus« wie »mit dem Augen des Dichters« zu schauen.
- <sup>60</sup> Malczewski, »Lettre au Prof. Pictet«, 87.
- <sup>61</sup> Siehe z.B. den von Thomas Lange und Harald Neumeyer herausgegebenen Sammelband *Kunst und Wissenschaft um 1800* (Würzburg 2000), der allerdings die hier relevanten Paradigmen kaum berührt und noch kaum in europäischem Rahmen arbeitet.
- <sup>62</sup> So – wiederum in der Übersetzung Schrolls – Malczewski in der neunten Anmerkung seiner *Maria*.
- <sup>63</sup> Vgl. zu Malczewski und Czacki Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, 43 ff.
- <sup>64</sup> Levere, Trevor H., *Poetry Realized in Nature. Samuel Taylor Coleridge and Early Nineteenth-Century Science*, Cambridge et al. 2002.
- <sup>65</sup> Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, 53.
- <sup>66</sup> Malczewski, »Lettre au Prof. Pictet«, 84.
- <sup>67</sup> Hier gibt es Schwellenphänomene wie Seweryn Goszczyński's *Dziennik podróży do Tatrów* (*Tagebuch der Reise in die Tatra*, 1832), das eine Übertragung anderer Reiseinteressen – und einer langen Ukraineerfahrung – auf das »eigene« Gebirge und die Bergbewohner vornimmt. Sowohl Kamionka-Straszakowa, Janina (»*Do ziemi naszej*«. *Podróże romantyków*, Kraków 1988, 39ff.; vgl. ihre Liste der »romantischen« Polenreisenden, ebd., 23, die zeitlich an Goszczyński anschließen, meist aber nicht mehr im eigentlichen Sinne zur Romantik gehören: Pol, Lenartowicz, Kraszewski etc.) wie auch Jacek Kolbuszewski mit seiner Vorliebe für die Tatra (Kolbuszewski, Jacek, »Góry«, in: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, hg. v. Bachórz u. Kowalczykowa, Wrocław et al. 1994, 327) müssen den Romantikbegriff dazu über Gebühr dehnen.







Alfrun Kliems

## »Söhne der Tatra«. Slawisches Sehnen und tragische Abstürze: Der slowakische Fall

Julian  
Przyboś,  
»Aus der  
Tatra« (1938)

»Wie leicht,  
den hängenden Felsgrat in den Händen  
halten und  
nicht fallen  
wenn  
sich im Auge die entblößte Erde  
mit dem Grund der Landschaft aufwärts dreht,  
den Himmel in den Abgrund schleudernd!«<sup>1</sup>

### Exkurs am Anfang

Abstürze wie der im Gedicht in *Z Tatr* (*Aus der Tatra*, 1938) von Julian Przyboś zeigen die Tiefe im polnischen Konstruktivismus als eine »aufwärts gedrehte«. Die biographische Katastrophe, die Przyboś an der »Toten Wand« erleidet, als die Freundin beim Bergsteigen in den Tod stürzt, findet sich verdichtet in einem architektonischen Schauspiel von einstürzenden Himmeln und in den Himmel geschleuderten Landschaften wieder. Grundsätzlich anders verarbeitete um die Jahrhundertwende das Junge Polen (*Młoda Polska*) das Motiv der Tatra, etwa ein

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, der das Gebirge verzaubert-mystisch be-dichtet, metaphysisch offen, zumeist menschenleer und naturschwer. Der Weg von der klassisch modernen Tatra zur avantgardistischen erweist sich mithin als ein Prozess der Häutung: vom Fetisch, vom Bombast, von der Metapher, dem Begehren und dem Abgrund der Seele – um doch wieder in einen Abgrund zu stürzen, mag er auch ein »aufwärts gedrehter« sein.

Darüber wollte ich an dieser Stelle weiter nachdenken. Doch dann fiel mir auf, dass in diesem ›Berg-Band‹ vielleicht einmal Gelegenheit wäre, zur Abwechslung der slowakischen Dichtung ihren Auftritt zu geben – eben anhand desselben Sujets, der Tatra.

Wenden wir uns also Ľudovít Štúr und Svetozár Hurban-Vajanský zu, dem Pionier der slowakischen nationalen ›Wiedergeburt‹ und seinem Adepten, dem ›Patriarchen der Slawen‹. Ihre Tatra-Liebeslyrik reflektiert die Umorientierung der slowakischen Nationalbewegung von primordial-familialen Konzepten zum Ideal einer politischen Nationalgesellschaft. Dabei sublimieren beide, wie wir sehen werden, sexuelles Begehren, schließen es als das Fremde und Bedrohliche aus dem imaginären Tatra-Körper aus, den sie wiederum gleichsam aus der (National-)Sprache zu zeugen suchen. Abschließend möchte ich dann auf Dominik Tatarka zu sprechen kommen, der in der slowakischen Dichtung des 20. Jahrhunderts den mühseligen Abstieg von der Tatra in das freie Begehren antrat.

### **Ľudovít Štúr, die Frauen und die Tatra**

Am Beginn stehen die biographischen Daten, deren narrativer Grundakkord so klingt: Sein Leben hat Ľudovít Štúr (1815–1856) dem slowakischen Nationalgedanken gewidmet. Nicht zuletzt deshalb lehnte er die Freuden und Pflichten einer Ehe grundsätzlich ab, präferierte vielmehr die Bruderschaft als vermeintlich verlässlicheren und leistungsfähigeren Zusammenschluss. Nichtsdestoweniger gab es freilich Frauen in Štúrs Leben.<sup>2</sup> Ob Štúr allerdings mit einer oder mehreren ein intimes Verhältnis pflegte, wie einige Biographen mutmaßen, ob er homoerotische Neigungen bevorzugte oder doch eher Freudenhäuser, ist letztlich Spekulation. So jedenfalls lautet 2011 die Zusammenfassung des ungarischen Historikers József Demmel. Demmel ging dafür nochmals alle zugänglichen Quellen zum Privatleben des Nationalromantikers durch

und stellte fest: Im Grunde wissen wir wenig bis nichts. Seine Vermutung: Štúr lebte tatsächlich die »nationale Askese«<sup>3</sup>.

Letztlich tut die Praxis des empirischen Autors für das Folgende aber auch nichts zur Sache. Einschlägig ist die von Štúr hochgehaltene Ablehnung der Institution Ehe, die er in Briefen und Aufsätzen vehement behandelt. Štúrs Gefolgsleute, überwiegend junge Männer, schienen durchweg ihren nationalen Eifer zu verlieren, sobald sie heirateten.

Štúr war aber auch ein eminenter Kenner und Verfasser von Lyrik, die er in den Dienst der Nation stellte, selbst wenn es sich um Liebeslyrik handelte. So geschehen 1840. Im September dieses Jahres machte Štúr auf dem Weg von Jena nach Pressburg (heute Bratislava) in Hradec Králové im Hause seines Freundes Jaroslav Pospíšil, Redakteur der Zeitschrift *Květy* (*Blumen*), Station. Erst schob er seine Weiterreise von Tag zu Tag auf, dann stürzte er von der Treppe und verletzte sich an der Hand.<sup>4</sup> Die Krankenpflege oblag der jüngeren Schwester des Hausherrn, Marie Pospíšilová. Vielzitiert sind die Grußzeilen, die Štúr nach seiner schließlichen Abreise an Maries Bruder richtete:

»Die Wunde an der rechten Hand wird sicherlich schon bald  
heilen, aber die im Herzen, die mir, die andere heilend, meine  
liebliche Krankenpflegerin zufügte, geht tief, ist unheilbar.  
Ihr patriotisches, herzensgutes, liebreizendes und bescheidenes  
Fräulein Schwester hat einen nachhaltigen Eindruck bei mir  
hinterlassen, sie raubte mir die bisherige Ruhe meines Herzens.«<sup>5</sup>

Štúr, erfährt Pospíšil, ist verliebt, unglücklich verliebt, versteht sich. Folgt man Biographen wie František Soukop, aber auch den wenigen Äußerungen Štúrs, dann entschied sich Letzterer im Sinne seiner Lebensprämisse gegen diese Gefühlsverwirrung. Freilich kultivierte er sie: Was aus der gegenseitigen Attraktion zwischen Štúr und Pospíšilová zurückblieb, sind Gedichte Štúrs, die er unter dem Pseudonym Boleslav Záhorský in der Zeitschrift des Bruders der Angebeteten publizierte.

Insbesondere im Gedicht *Rozžehnání* (*Lebewohl*), das er auf Tschechisch verfasste, verknüpft Štúr, der sich in seinen Briefen auch »Sohn der Tatra« nennt, die Zuneigung zu Marie mit der Liebe zur Tatra. Nicht zuletzt lässt sich Štúrs gewähltes Pseudonym »Záhorský« als Kommentar auf die biographische Situation des empirischen Dichters lesen:

Als »Mann hinter den Bergen« erläutert der lyrische Sprecher der von ihm Verlassenen, warum er nicht habe bleiben können. Und mahnend spricht er in vier Sechszeilern sechs Mal den Imperativ »vergiss« (»zapomeň« ) aus. Was die Angebetete vergessen soll, ist der Jüngling, der sich von ihr habe lossagen müssen, denn allem könne er entsagen, allein seiner Heimat nicht, heißt es in Strophe 1. Und Strophe 2 schließt an:

Zapomeň, Drahá, zapomeň o junu,  
jehož pod lípou máti odchovala,  
zapomeň o něm, jemuž ona v lůnu  
lásku k rodině zpěvy vdechovala:  
Láska se zřítíla; rodina v strasti,  
pro ni on hotov všech se zřeknout slastí.<sup>6</sup>

Ihn vergiss, meine Teure, den Jüngling vergiss  
Den im Schatten der Linde mit Liebe die Mutter erzog,  
Vergiss, du Geliebte, vergiss ihn, dem sie im Schoße  
Sang, auf dass die Liebe zur Heimat ihm bliebe:  
Diese Liebe zerbrach und Gefahr ihm die Heimat nahm,  
Für deren Wohl er den Wonnen zu entsagen nicht gram.

Unter »Wonnen« fasst Štúr mithin auch die Familie, die für Hegel die Keimzelle der Gesellschaft ausmacht. Darin besteht für mich das sujetbildende Ideologem des Štúr-Gedichts. Gegen Hegel nämlich stellt Štúr die primordiale weiblich konnotierte Familiengemeinschaft unter der Linde zurück zugunsten einer männlichen Gemeinschaft, aus der er das Ideal einer (National-)Gesellschaft formt.

Die Tatra spielt hier in mehrfacher Hinsicht in Štúrs Dichtung hinein. Für die zeitgenössischen Slowaken war sie religiöses Symbol und politisches Emblem. Religiös insofern, weil der slowakische Messianismus die Tatra als Kathedrale der Slawen sah, und politisch, weil die Tatra für das Bestreben nach nationaler Unabhängigkeit stand, was die Erwecker um Štúr mit ihren gemeinschaftlichen Gipfeltouren auf den Berg Kriván auch demonstrierten.

Die Natur allerdings, das Naturschöne, so Štúr in seinen Vorlesungen *O poézii slovanskej* (*Über slawische Poesie*), hätte nichts Poetisches, Letzteres könne ihr allein ein Dichter abringen. Hier teilt Štúr Hegels

postulierte Opposition von Körper und Geist. Poesie heißt für Štúr eine Kunst, das Kunstschöne, wo sich Materie und Geist in Worten umarmen.<sup>7</sup> Wobei der Stoff dem Geist zu dienen habe, ihm gewissermaßen untertan sei. Wirkliche Dichtung aber, steht es an anderer Stelle bei Štúr gegen die Gelegenheitspoesie gerichtet, gehe noch weiter, denn sie benötige die Umarmung des Geistes mit der Natur – oder mit Hegel gesprochen – »die Durchdringung des Sinnlichen mit Geist«<sup>8</sup>. Materie ist für Štúr also kein Selbstzweck, sie hat dem Geist zu dienen, sie muss vergeistigt werden.<sup>9</sup>

Nicht viel mehr als eine solche Materie ist auch Marie Pospíšilová. Štúr bedarf ihrer Körperlichkeit, um seine Geistigkeit an ihr »umarmend« zu entfalten, zugleich sich selbst das Körperliche zu versagen, so den absoluten Wert des Geistigen bestätigend zu erheben. Ohne seine Antithese »Marie« bliebe Štúrs Tatra-Geist gleichsam unsichtbar, mangels Materials stumm. Peter Zajac hat übrigens darauf hingewiesen, dass die schöne Pospíšilová nicht nur den durchreisenden Štúr, sondern auch andere junge Erwecker in Verwirrung stürzte. Für sie alle, so Zajac, habe Marie eine Projektionsfläche sowohl patriotischer als auch persönlicher Sehnsuchtsmotive verkörpert, gleichsam eine Epiphanie des nationalen Eros.<sup>10</sup>

So heißt es entsprechend in der dritten Strophe bei Štúr, dass sich der Blick der Geliebten wohl eintrüben würde, könnte sie sehen, wie Sturmwolken die Tatra bedrohten. Gefolgt von dem Ausruf: »Soll es doch toben, die Tatra ist der Mutter / Turm; Ihr stehen wir bei – bei Donner und im Sturm!« Um schließlich zum Fazit zu kommen:

Tatra se halí, jinoch zasmucuje:  
co by Ti bylo z jinocha smutného?  
Z jinocha, jemuž všecko prorokuje  
bouři po celý čas žití zemského;  
on v jejím víru na vše zapomene,  
jen někdy kradmo na drahé vzpomene!<sup>11</sup>

Die Tatra still in die Höhe ragt; der Jüngling in Trauer:  
Was wär Dir gedient mit trostloser Jugend?  
Dem Jüngling, dem all und ohn' Dauer  
Den Kampf nur geweissagt zur einzigen Tugend;  
Vergisst er doch alles, dem Glauben zu Ehre,  
Erinnert flüchtig bloß, wie's mit der Teuren wäre!

Wurde Štúrs lyrischer Sprecher von seiner unter der Linde singenden Mutter noch zum familiären Bündnis angehalten, so verliert sich diese kindliche Heimat für den Jüngling mit der Zeit. Sie findet sich transponiert in ein anderes, ein probateres Leitbild – das der Tatra als national-mythische Mutterfiguration, beschützt in Sturm und Regen durch einen männlich konnotierten Bund, eine Männergemeinschaft, die im Begriff ist, eine slowakische (National-)Gesellschaft aufzubauen.

Der Grundaussage des Gedichts entspricht denn auch Štúrs spätere Abhandlung *Život domáci a pospolity* (*Vom häuslichen und gemeinschaftlichen Leben*) von 1845. Sie beginnt mit folgender Beobachtung:

»Der Mensch lebt in einer kleineren und einer größeren Gesellschaft (spoločnosť). Die kleinere Gesellschaft, aus der er kommt und in die er nach seinem Austritt aus ihr wieder zurückkehrt, ist die Familie (rodina); die größere, in der er sein ganzes Leben verbleibt, sind die Gemeinde (obec), die Nation (národ), der Landstrich (krajina). Erstere, die Familie, ist eng und begrenzt. Zweitere, die Gemeinde, ist weiter, freier.«<sup>12</sup>

Vor allem die Rückkehr in die Familie sollte sich für Štúr erfüllen: Als sein Bruder stirbt, übernimmt er dessen Haushalt und die Erziehung der Kinder. Štúr folgt mit seinen Beobachtungen zu Familie, Gemeinschaft und Gesellschaft dem europäischen Zeitgeist. So steht 1811 bei Jacob Grimm in *Über den deutschen Meistergesang*:

»In den Gesellschaften herrschen eigentlich zwei Elemente. Das gute ist ein inneres, die Liebe, welche bindet und hält. Das andere ein äußeres und böses, wenn der Eingang ohne Weihung ist und sich die Zeichen zu sehr erheben. So wie der Staat einzig und allein in dem Worte: Vaterland, verstanden wird, und ohne die Einheit der bis zum Tod bereiten Herzen alles Recht und alle Sicherheit eine elende Einrichtung bleibt, so stirbt alle Verbindung oder hat nie gelebt ohne jenen befruchtenden Thau. Je mehr wahrer Gesellschaften ein Staat zählt, desto glückseliger ist er zu preisen, weil da kein Staat im Staate ist, wo Liebe in Liebe wohnt.«<sup>13</sup>



»Ohne jenen befruchtenden Thau« der Liebe, wie es bei Grimm heißt, verliert jede Gesellschaft ihren Kitt, der wiederum im Gemeinschaftlichen besteht – der Sippe, der Gemeinde, der Bruderschaft, dem geselligen Beieinandersein. Štúrs Ausführungen zur Familie in *O poézii slovanskej* (*Über slawische Poesie*) zeigen aber auch, wie kulturell determiniert seine Familienvorstellungen waren: Da gibt es die von ihm immer wieder postulierte Überlegenheit des ästhetischen Lebenskonzepts der »slawischen Liebe«, die indes auch zerstörerisches Potenzial birgt. Das verwundert insofern, als er Letzteres der »westlichen Liebe« à la Lord Byron eingeschrieben sah, die mit ihrer Tendenz zur Vereinzelung den slawischen Kulturen unterlegen sei. Dennoch: Die »slawische Liebe« erweist sich für ihn als *das* Hemmnis auf dem Weg der slowakischen staatlichen Eigenständigkeit, bei dem es ihm immer auch darum ging, das Persönliche und Private unter das Politische zu ordnen.<sup>14</sup>

Im Gedicht *Rozžehnání* (*Lebewohl*) werden seine späteren Gedanken schon poetisch vorgeformt. Aber auch ein damit verbundenes Grunddilemma nicht nur der slowakischen Romantik wird hervorgehoben: den Zwang zur Opfernarration. Štúrs lyrisches Ich *muss* sich als Opfer der Liebe erzählen, weil auch die Slowakei ein Opfer ist. Wiederum nutzt er Marie als Projektionsfläche, die als ideell Angesprochene für die Gemeinschaft der Sippe steht, während die Tatra schon das Ideal einer künftigen (National-)Gesellschaft symbolisiert.

Auf der tropologischen Ebene mag Štúr eine Mutter-Heimat-Allegorie liefern, biographisch jedoch verhandelt er ein Mann-Frau-Verhältnis, nur wird die Liebesbeziehung durch die primäre Relation Mutter-Kind konterkariert. Der poetische Deutungsrahmen schließlich verweist auf die Überlebensfähigkeit des kämpfenden Tatra-Bundes – und nicht auf die Familie, sei es mit der Mutter unterm Lindenbaum oder der angebeteten Marie als (eben nicht) zukünftiger Ehefrau.

### **Svetozár Hurban Vajanský, die Tatra und das Meer**

Wie Štúr nutzt auch Svetozár Hurban Vajanský (1847–1916) die Tatra, um die Unterbindung des Begehrens zugunsten einer ideologischen Sublimation zu bebildern. Vajanský konnte mit dem *Fin de Siècle* nicht viel anfangen, galt als dogmatisch und traditionsverhaftet, aber auch als literarisch wegweisend und kämpferisch in nationaler Sache. Wie viele

seiner Altersgenossen kritisierte er die Stagnation der slowakischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die sich vor äußeren Einflüssen wie denen der englischen, französischen oder deutschen Literatur abzuschotten versuchte. Andererseits fürchtete er in *Narodnie noviny* (Volkszeitung) das Gegenteil, ihre Öffnung: »Alte Kulturvölker haben Mägen, die auch für gefräßige Gewürze präpariert sind und bieten als Gegenheilmittel viel Positives und Synthetisches – bei uns verwandelt sich das Gewürz in ein Gift und frisst den Organismus.«<sup>15</sup> In diesem Sinne lässt sich auch Vajanskýs 1880 publiziertes Debüt *Tatry a more* (*Die Tatra und das Meer*) lesen: als ein Weiterführen der Erweckerideale Štúrs, das seine panslawische Ausrichtung nicht verhehlt. Zugleich zeigt das Auftaktgedicht, was Ivana Taranenková als Leitgedanken von Vajanskýs Schaffens ausmacht: das *Eigene* als »bestimmendes axiologisches Prinzip der Welt« des Dichters.<sup>16</sup> Das Gedicht *Tatry a more* (*Die Tatra und das Meer*) ist eine längere Standpauke in Vierzeilern, die Urmutter Tatra der jungen Adria erteilt.

Adria hat einen Blick auf Balt geworfen – oder umgekehrt, wie man es nimmt. Die slawische Urmutter kann das nicht mit ansehen und erteilt Adria sogleich eine Lektion in deutsch-slawischer Geschichte: Balt, männliche Figuration der Ostsee, sei schon lange germanisiert und dem slawischen Geist darüber abtrünnig geworden. Seine germanische Seele offenbare sich nicht zuletzt in der Preisgabe der einstigen slawischen Siedlungsgebiete der Germania Slavica. Einen solchen Verräter dürfe sie, eine Slawin, um keinen Preis der Welt ehelichen. Adria solle sich vielmehr in Geduld üben, es werde sich schon hinter der Tatra der Richtige für sie finden, er wachse noch heran, reinige noch seine Waffen im frischen Norden, werde bald an ihre Tür klopfen und Millionen Gäste würden dann auf ihrer Hochzeit tanzen.<sup>17</sup>

[...]

Adria sa striasla  
nepokojom tajným,  
Balt sa jej spodobal  
svojím šumom bájnym.

Hoj, bola by vzplála  
vrelej lásky vatra:  
ale to zbadala  
pramatička Tatra.

Zkabolila čelo,  
na Adriu volá:  
Vari by Slavianka  
vrahu milou bola?

Balt, neverný Sláve,  
ponemčil sa celý,  
krahulce z polabských  
hájov uletely.

Za nimi Sorabi,  
Vindi i Lutici  
zmizli jako tiene  
v germánskej víchrici.<sup>18</sup>  
[...]

[...]

Adria erbebte schwer,  
berauscht und erregt.  
Denn Balt gefiel ihr sehr  
mit seinem Meergetöse.

Hej, kaum dass entflammt  
durch heißer Liebe Feuer:  
Ist das Urmutter Tatra  
gar nicht geheuer.

Sie runzelt die Stirn  
und schwört Adria ein:  
»Kann eine Slawin denn  
ein Mörderliebchen sein?

Balt war der Slawen untreu,  
verdeutschte mit Haut und Haar,  
und auch die Sperber scheu  
verließen die Elbhaine;

Ihnen nach die Sorben,  
die Lutitzer und die Wenden  
die schattengleich verschwanden,  
um im Germanensturm zu enden.  
[...]

So wie sich Štúrs Männerbund schützend vor die sturmgeplagte Mutter Tatra stellt, stellt Vajanskýs Tatra sich wiederum schützend vor die ganze slawische Welt, indem sie deren falschen Freund Balt entlarvt und Adria offensichtlich dem wachsenden russischen Imperium zuzuschlagen will. Der Gebirgszug der Karpaten wird zum Burgwall gegen das Unbill von außen – ganz im Sinne des slowakischen Messianismus, von Oskár Čepan auch als Christoslawismus identifiziert, in dem die Tatra nicht nur als Kathedrale Gottes fungiert, als Zusammentreffen von Menschlichem und Göttlichen am Berg, sondern auch als ureigentlicher Sitz der Slawen.

Beide, Štúr wie Vajanský, entwerfen in ihren Tatra-Gedichten das Gebirge als weibliche Heimat-Allegorie, die einmal geschützt werden muss, ein anderes Mal die Schützende ist. Sie bilden gemeinschaftliche Verbundenheit ab – zwischen den kampfbereiten Jünglingen und ihrer Mutter sowie zwischen der erziehenden Mutter und ihrer Schutzbefohlenen, der leichtsinnigen Adria. Die Tatra mutiert zu einem (nationalen) Gemeinschaftskörper, dem es aber noch an Vergesellschaftung fehlt, wie Štúr später in Bezug auf die Slowakei auch festhalten sollte.

Ferdinand Tönnies hat sich mit der zugrundeliegenden Problematik in seinem Buch *Gemeinschaft und Gesellschaft* befasst. Gemeinschaft ist für ihn das Andere der rationalisiert-entfremdeten Gesellschaft. Sie ist »organisch«, »ursprünglich«, »natürlich«, »lebendig«, »bejahend«.<sup>19</sup> Sie lebt gewissermaßen in Štúrs Tatra-Brüderschaft, aber auch in Vajanskýs Familienaufstellung. Dabei bleibt Štúrs »Politische Romantik« qua Opferduktus einer normativen Selbstverständigung verhaftet, welcher sie auch in seinem Lebewohl-Gedicht folgt. Vajanský lässt seine Tatra kaum subtiler agieren, speisen sich ihre Motive doch aus demselben national-ideologischen Narrativ. Das negiert gewissermaßen das »organisch« oder »lebendig« im Gemeinschaftsgedanken von Tönnies und zielt vielmehr auf eine Rationalisierung des Gemeinschaftlichen, auf das Gesellschaftliche. In diesem Sinne fungiert die Tatra als die Burgfeste, die die Slawen vor dem Fremden bewahren muss, das nicht nur in der slowakischen Kultur hinter den Bergen liegt. Ergo darf Adria auch nicht einfach ihrem Begehren folgen, sondern ihr Körper wird politisch besetzt, muss sich dem ethnisch motivierten Hochzeitsdiktat der Slawenmutter unterwerfen. Wobei ethnisch

motiviert hier heißt, dass es um die aus der Verwandtschaft der Sprache konstruierte Herkunftseinheit der Slawen geht, aus der politische Einheit erwachsen soll.

Auch die singulären Individuen der Gedichte schaffen Gemeinschaftlichkeit allein unter ihresgleichen, unter den slawischen Söhnen der Tatra, unter der slawischen Konstellation Mutter und Tochter (Tatra und Adria) – und damit gegen die tschechische Marie und den germanischen Balt.

In Štúrs Fall vollzieht der Dichter darüber aber auch Trennendes, wo biographisch Gemeinsames vorhanden ist. Die empirische Marie Pospíšilová war ja nicht nur wegen ihres Äußeren unter den Erweckern so beliebt, sondern wegen ihres patriotischen Engagements für die nationale Sache, sei sie die der Tschechen oder der Slowaken. Sie schrieb glänzend Tschechisch, publizierte Gedichte, ging ihrem Bruder in der Redaktion zur Hand, kannte sich aus in der Wiedergeburtsszene. Nicht zuletzt verwirft Štúr, indem er die Hand Maries ablehnt, die Vereinbarkeit von weiblicher und nationaler Emanzipation. Štúrs apodiktisches Postulat, familiäre (oder allgemein männlich-weibliche) Bindung beeinträchtigen die patriotische Bindung, verdeutlicht zumal in diesem Gedicht, dass seine Gemeinschaftsvision einem jeder Programmatik eingeschriebenen Erzeugungsoptimismus folgt. Womit er wiederum das »Organische« und »Ursprüngliche«, das »Lebendige« und »Bejahende« in der Gemeinschaft, so wie Tönnies sie sieht, korrumpiert.

Vajanskýs Tatra lehnt eine männlich-weibliche Bindung bzw. die Familienzusammenführung nicht per se ab, stattet sie jedoch mit politischer Evidenz aus. Für beide Dichter ist das Bild von der »Mutter Tatra« die Inkarnation der (slowakischen) Gemeinschaft auf dem Weg zur Vergesellschaftung. Dabei beantwortet Štúr die Frage, inwieweit ein kämpferischer Tatra-Männerbund die Inklusion des Weiblichen zulässt, indem er das Weibliche als vergeistigte Natursphäre (Mutter Tatra) auslagert. Der (maskulinen) Vergesellschaftung steht bei ihm die konkrete Frau im Weg (Marie). Und Vajanský tut es ihm nach: Auch er beansprucht gewissermaßen normativ-ideologische Geltung für seine Liebeslyrik, in der er die organische/biologische Integrität des slawischen alias slowakischen Volkes einfordert. Adria darf zwar – anders als Marie – geschlechtlich reproduktiv sein, aber ihre slawische Abstammung bestimmt, mit wem.

### **Exkurs am Ende oder Dominik Tatarka und die »Gemeinde« als Rettung vor dem Kollektiv**

Ich möchte meine Tatra-Betrachtungen mit Dominik Tatarka (1913-1989) und dessen Überlegungen zu einem Land namens »Untertatranien« (Podtatránia) aus den 1980er Jahren schließen. Ihn lese ich als einen Schriftsteller, dem die Nationalisierung des Eros bzw. der Eros der versagten Lust überwunden gilt. Aber auch für Tatarka ist die slowakische Identität ein Produkt des Kollektiven, Gemeinschaftlichen. Sein Modell ist hierbei die »Gemeinde Gottes«. Folgendes schreibt Tatarka über sich und die Slowakei:

»Mein Heimatland, in Ewigkeit, ist mein Urahn,  
das lebendige, gegenwärtige Gewissen. Mein Heimatland  
ist meine Slowakizität, das Räuberlied der Freiheit,  
gesungen in dieser Rede, slowakisch. Bestimmt entstand  
ich aus dem Protoplasma slawischer karpatischer  
polnisch-ungarisch-mongolisch-walachischer Durchdringung,  
aus Vergewaltigung und Liebe. [...] Weshalb sollte ich  
auf den Stand einer Ethnie sinken, welche in Ekstase die  
Nachbarstämme ausrottet und ihre schönsten Vertreter. [...] Werft mich nicht nieder in den ethnischen,  
nationalen, in den Massenzustand.«<sup>20</sup>

Auch hier gibt es wieder eine Opfererzählung: Das Slowakische entsteht aus einer kollektiv gefassten Gewalt. Das bleibt ihr Urschleim. Indes ist das Negativ die Lichtverkündung des Positivs. Wie bei Štúr und Vajanský gibt es auch bei Tatarka eine Verbindung von Weiblichem und Poetischem als Signum der Slowakizität. Während Štúr und Vajanský jedoch – in ihrer Geschlechtsangst bzw. ihrem Reinheitswahn – das Siegel des Nationalen und Slawisch-Übernationalen an die Tatra auslagern, geht Tatarka polyglott verschmutzend vor.

Tatarkas Gewalt- und Liebesorgie sabotiert den phantasmagorischen Keim der nationalen Gemeinschaft, die ethnisierte Familie, indem sie primordiale Subidentitäten schafft (slawisch-karpatisch-polnisch-ungarisch-mongolisch-walachisch). Ebenso verwirft sie Štúrs romantisch-paradoxal übersteigertes Ich-Konzept von einem im Namen der Nation

aufzusparenden Subjekt. Dieses Subjekt nimmt sich zugleich um der Reinheit seines Gemeinschaftsdienstes willen aus der basalen Reproduktion dieser Gemeinschaft – sowie seiner selbst. Gleiches gilt für die Prokrastination Vajanskýs: Zwar wird Adria ein Bräutigam hinter der Tatra verheißen, aber der muss noch wachsen, womit es im Gedicht bei der Verheißung bleibt. Auch hier handelt es sich um ein Aufsparen der Jungfräulichkeit im Namen einer slawisch-slowakischen Nation. Tatarka dagegen denunziert einen solchen Gemeinschaftsdienst am Slawisch-Slowakischen ironischerweise als »Massenzustand«.

Die grundlegende Differenz indes liegt im spezifischen Einsatz von Objektkörpern des Weiblichen. Oder anders formuliert: Die Tatra als sterilisierende Metapher, als Verbannungsort des Weiblichen hat im 20. Jahrhundert ausgedient. Das konkrete Begehren ist zurück: in der Poesie, im Leben.



- 1 Przybos, Julian, »Aus der Tatra«, in: Olschowsky, Heinrich (Hg.), *Der Mensch in den Dingen, Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde*, Leipzig 1986, 296. »Jak lekko / turnię zawisłą na rękach / utrzymać i nie paść, / gdy / w oczach przewraca się obnażona ziemia / do góry dnem krajobrazu, / niebo strącając w przepaść!« Deutsche Übersetzung von Henrich Olschowsky.
- 2 Dazu Janaszek-Ivaničkova, Halina, *Kochanek Ślawy*, Katowice 1978.
- 3 Demmel, József, *Kto bol Ľudovít Štúr?*, časopis-týždeň, 30.10.2011.  
<http://www.tyzden.sk/casopis/10013/kto-bol-ludovit-stur/> (20.03.2016).
- 4 Dazu Soukup, František, *Hradecké dni Ľudovíta Štúra*, Modra 1996.
- 5 Štúr, Ľudovít, *Listy Ľudovíta Štúra I: 1834-1843*, hg. v. Jozef Ambruš, Bratislava 1954, 194-195 (Brief v. 6.11.1840): »Rána na pravici se již snad brzo zhojí, ale ona do srdce, již mi zadala, hojíc onu, milostná opatrovnice má jest hluboká, nevyhoiditelná. Vaše vlastenecká, dobrosrdečná, milostná, skromná panna Sestra strašně na mne působila, Ona mi unesla dosavadní pokoj srdce.« Wenn nicht anders ausgewiesen, stammen die Übersetzungen aus dem Tschechischen und Slowakischen v. d. Verf.
- 6 Štúr, *Listy Ľudovíta Štúra I*, 213 (Brief v. 28.1.1841).
- 7 Štúr, Ľudovít, *O poézii slovanskej*, Martin 1987, 29: »Poézia je to isté čo umenie, to jest objatie hmoty a ducha v slovách.«
- 8 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik. 2 Bde*, hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin u. a. 1965, 24.
- 9 Štúr, *O poézii slovanskej*, 26 u. 29-32.
- 10 Zajac, Peter, »Stredoeurópsky synkretizmus národného umenia devätnásteho storočia«, *Česká literatura* 59.6 (2011), 915-924, hier 917.
- 11 Štúr, *Listy Ľudovíta Štúra I*, 213 (Brief v. 28.1.1841): »Zapomeň, Drahá, zapomeň jinocha, / nade nímž mraky bouřlivé se sháňí; / zapomeň, Drahá, zapomeň na hochu, / an Ti posílá bolné rozžehnaní; / On na vše světa zapomene slasti, / jenom nikdy, jen nikdy o své vlasti! // Zapomeň, Drahá, zapomeň o junu, / jehož pod lípou máti odchovala, / zapomeň o něm, jemuž ona v ľnú / lásku k rodině zpěvy vdechovala: / Láska se zřítíla; rodina v strasti, / pro ni on hotov všech se zřeknout slasti. // Kdybys viděla ty bouřlivé mraky, / jak naši Tatru valně obletují: / o jistě by Tvě zkality se zraky! / Naše let mračen směle pozorují: / Ať bouří, hřímá, Tatra naše máti, / my při ní v bouřích, v hromech budem státi! // Tatra se halí, jinoch zasmucuje: / co by Ti bylo z jinocha smutného? / Z jinocha, jemuž všechno prorokuje / bouří po celý čas žití zemského; / on v jejím víru na vše zapomene, / jen někdy kradmo na drahé vzpomene!«
- 12 Štúr, Ľudovít, »Život domácí a pospolitý«, in: ders., *Politické state a prejavy*, Bratislava 1954, 112-127, hier 112: »Človek žije v menšej a vo väčšej spoločnosti. Menšia spoločnosť, z ktorej vychádza a ku ktorej zase sa po výstúpení z nej navracia, je rodina; väčšia spoločnosť, v ktorej cez celý svoj život ostáva, je obec, národ, krajina; tamtá spoločnosť je úzka, viac ohraničená, táto širšia, slobodnejšia.«
- 13 Grimm, Jacob, *Über den deutschen Meistergesang*, Göttingen 1811, 9-10.
- 14 Štúr, *O poézii slovanskej*, 46.
- 15 Zit. nach Hučková, Dana u. Dana Kršáková, »Ausgangspunkte und Kontexte der Slowakischen Moderne«, in: *Zur Geschichte und Entwicklung der slowakischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Pavlina Amon u. Stephan-Immanuel Teichgräber, Frankfurt a.M. u. a. 2011, 29-43, 33. Vajanský, Svetozár Hurban, »Chmeľ a otrezvenie«, *Národné noviny* 42.6 (1911), 1-2.
- 16 Taranenková, Ivana, »Das Werk Svetozár Hurban Vajanskýs im Kontext der Ideologie des Nationalismus«, in: *Zur Geschichte und Entwicklung der slowakischen Literatur*, hg. v. Amon u. Teichgräber 67-86, hier 79.
- 17 Vajanský, Svetozár Hurban, »Tatry a more«, in: ders., *Sobrané Diela*. Bd. III, Martin 1907, 13-15: »Balt je šuhaj krásny, / belasé má oči, / kol hlavenky, pieskov / žltý vlas sa točí. // Adria je deva, / barnavé má lica, / z čiernych očí hára / južná blýskavica. // Baltu šire prse / túžením sa zdvihly, / jeho modré oči / na Adriu mihly; //

[s. Fließtext] // Smutná, onemelá  
/ vypína sa Rána: / darmo hľadáš,  
darmo / nášho Pomorana! // Piesková  
mohyla / kryje jeho kosti, / nad nimi  
cudzinec / sverepý sa hosti! // Kde ten  
nohou stúpi, / tam panstvo nemoty. /  
Hoj, škoda by bolo / tej tvojej krásoty!  
// Neboj sa, Adria, / neostaneš sama:  
/ rastie tebe ženích / tuto za horama.  
// Už si čistí zbroje / na sviežom  
severe, / skoro on zaklope / na tie tvoje  
dvere! // Prichystaj si partu, / pierko  
z majorána, / bude svadba, bude, /  
veľká, nevidaná. // Bude svadba, bude,  
/ v plese a radosti, / pozveme si na ňu /  
sto miljonov hosti!«

<sup>18</sup> Ebd., 14.

<sup>19</sup> Tönnies, Ferdinand, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriff der reinen Soziologie*, Neudruck v. 1887, Darmstadt 1988, 3–7.

<sup>20</sup> Tatarka, Dominik zit. nach Zajac, Peter, *Auf den Taubenfüßchen der Literatur. Ein Buch über die slowakische Literatur und Kultur*, Blieskastel 1996, 163–164.



Rolf Fieguth

## **Drei Gedichte von Julian Przyboś**

Drei Gedichte aus Julian Przyboś, *Sponad* (*Abdrüber*, 1930),  
für German Ritz zur Steigerung der Freude am Original  
neuerlich frei verdeutscht (Oktober 2015).

## 1

Jedni  
zawieszeni na własnym wzroku,  
uniósłszy ziemię,  
soczewkę wieczności  
wysoko,  
po linie z błękitu rozwijanej patrzeniem  
wspinają się, by wymiary nad siebie wynosić,  
toczą glob, grubo posrebrzany luną,  
odplątują przestrzenie,  
aż  
otyłą ciałami niebieskimi Ziemię, ziemię  
gwiazd,  
rozedmą przez szkło lunet  
na szczycie i na dnie  
w pochłaniającą banię  
Jedni

Drudzy:  
spadają w dół,  
wnikają w grunt,  
jeden zdrabniają żrenicami w pół, pół w ćwierć, ćwierć w...

...boga: punkt

# 1

Die einen  
angeseilt am eigenen blick,  
stemmen die erde,  
die ewigkeitslinse,  
hoch,  
längs der linie aus blau, aus dem schauen entrollt,  
klettern sie, steigern die ausmaße über sich selbst hinaus,  
drehen den globus, den dick von lohe besilberten,  
entwirren die räume,

Bis  
sie die himmelskörperbehaftete Erde, erde  
der sterne,  
durchs glas der fernrohre aufblähen  
an scheitel und sohle  
zum verschlingenden bad  
Die einen

Die anderen:  
fallen hinab,  
dringen ein in den boden,  
den einen, spalten ihn mit den pupillen zur hälfte, die hälfte  
zum viertel, das viertel zu...  
...gott: dem punkt

## **Żyje, wołać**

Wody stojące, jak bramy triumfalne,  
głębiny pod olchami zapadłe,  
kurtyny,  
łana ze srebra  
topiel.

Jaki rybak głuchej wodzie będzie migał słońcem,  
ażebym z oniemiałej wypłynęła ryba -

Czarnoziem zżęty sierpniem na bujnej równinie,  
role jadące do stodoły,  
pagóry ziemi,  
w luśniach,  
jak -

Jaki wolarz, ze ziemi wyganiając wołu,  
pod górę wywołuje -

Świat się rozluźnia,  
grunt cofa się ku dolinom, a trwa i śpiewa jedynie  
niezerwany owoc powietrza:  
Ptak.



## **Lebt, rufen**

Stehende wasser, wie tore triumphal,  
abgründe unter den erlen versunken,  
vorhänge,  
aus silber gegossen  
die lache.

Ein fischer wird die taube wasserfläche mit der sonne anblinken,  
auftauchen soll aus der stummen der fisch -

Schwarzerde, sichelgeschnitten auf üppiger ebene,  
felder, die in die scheuer fahren,  
erdhügel,  
lünsenbestückt,  
wie -

Ein rinderhirt, wenn er das rind von der erde hochtreibt,  
es nach oben hervorruft -

Die welt löst sich auf,  
der erdboden schreckt zu den tälern zurück, und es dauert und singt nur,  
ungepflückte frucht der luft:  
Der Vogel.

## Krajobraz

Zanim przejrę się w rozstajnym krajobrazie, kędy  
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesie-nie,  
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które  
przewleka dwa łby końskie, wzdłużne od pędu.

Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi  
powozi, zatrzymując widok przed miastem za-mkniętym,  
po czym słońce, zwieszone nisko, u strumienia poi.

Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łożdzi  
Muza tych miejsc, uwożąca ostatnie spojrzenie  
z pagórka, który, ukwiecony dwiema dłońmi,  
nie przepłynął widnokregu wptaw.

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie  
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,  
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi  
do wody, powianej światłem. Staw  
wynurza błękitowi księżyc,

Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi  
powietrze: lustro zdmuchnięte.

## **Landschaft**

Eh ich die scheidelandschaft durchschaue, wo  
handlinien hervorgezaubert die anhöhe kippen...

Umspreizt die allee, von hufen verdoppelt, rittlings die kuppe,  
man sieht, wie sie fährt, im geschirr aus kastanien, durch die sie  
zwei rossschädel fädelt, galoppgestreckte.

Der abend, kutscher des schattens, lenkt wie rosse die hügel,  
hält die aussicht auf vor der verschlossenen stadt,  
tränkt dann am bach die niedrig hängende sonne.

Von der reede legt ab in unsichtbarem boot  
die Muse der gegend, nimmt den letzten blick mit  
von der anhöhe, die, mit zwei händen bekränzt,  
nicht mehr den horizont durchschwimmt.

Wo der teich sich verbirgt, tief verstrickt ins schilf,  
das davon träumt, sein spiegelbild zur wachheit zu steigern,  
rauscht auch der wald aus der versonnenheit auf, und mit seinen bäumen  
tritt er ans wasser heran, das lichtbewehrte. Der teich  
schwemmt dem himmelsblau den mond entgegen.

Weiter weg, über reglosem hügel, steht  
Die luft: ein spiegel, ausgeblasen.



**Przemysław Czapliński**

## **Die Faltung der Berge. Zwei Schelmenabstiege**

Es wird keine Methode geben. Auch keine Synthese. Was meinen Leser erwartet, ist einzig die Interpretation zweier Bücher. Es wird eine Lektüre, die sich einem einzigen Gedanken widmet – der Faltung der Berge. Wie aber kann man etwas falten, das selbst schon eine Falte der Erde ist? Die Tatra, die in beiden von mir gewählten Büchern vorkommt, fungiert im polnischen Imaginarium als ein in seiner Eigenheit homogenes Massiv – ein hoch aufragendes, alleinstehendes, unbezwungenes. Meine Idee besteht nun darin, in dieser einheitlich aufgetürmten Landschaft Vorsprünge und Spalten zu suchen. Ich behandle somit den Text als Terrain: ›gehen‹ / ›lesen‹ wird nach dieser Auffassung heißen, auf das zu achten, was sich zwischen den Gipfeln befindet. Deshalb habe ich vor allem Abstiege nach unten vor – dorthin, wo Leute und Unterschiede wohnen. Der Abstieg wird aber noch andere Bedeutungen bekommen.

### **Erster Abstieg: ethnographische Schelmenplauderei**

Das Buch von Antoni Kroh erschien 1999.<sup>1</sup> Nach der Veröffentlichung konnte sich der Autor anscheinend für einige Zeit nicht in Podhale blicken lassen. Die Górale<sup>2</sup> können nachtragend sein, und vom Nachtragen zur Faust ist der Weg kurz, drum stör' ihre Ruh und raus bist du.

Zum Glück ist nichts Schlimmes passiert. Überhaupt stand dem Autor vielleicht gar nichts Derartiges bevor und einzig ein Gerücht drang von den Bergen ins Flachland, wo es auf fruchtbaren Boden fiel. Aber allein die Tatsache, dass jemand eine solche Kunde in die Welt schickte und die Welt diese Nachricht aufbauschte, scheint von einiger Bedeutung zu sein. Der Autor kritisierte nämlich im Grunde nicht die Górale, sondern die Durchreisenden.

Er wurde 1942 in Warschau geboren. Als Kind war er kränklich, weshalb die Mutter beschloss, mit ihm in die Berge zu fahren, damit er zu Gesundheit und Lebenskraft komme. In Bukowina<sup>3</sup> war er das erste Mal mit sechs Jahren. Mit Unterbrechungen wohnte er bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr dort. Und weil Kindheit und Jugend die Zeit ist, in der »der Mensch am aufnahmefähigsten ist und sich das Wichtigste in ihm ablagert«<sup>4</sup>, haben sich also die Berge für immer in ihm sesshaft gemacht. Die späteren Studien und die berufliche Arbeit waren mit Podhale verbunden. Er wurde zum Ethnographen, lernte Tschechisch und Slowakisch, arbeitete im Tatra-Museum in Zakopane (1967–1970) und im Bezirksmuseum in Nowy Sącz. Stets war er dabei mehr als nur ein Forscher: Er veranstaltete karpatische Volkskunstwettbewerbe und kuratierte verschiedene wichtige Ausstellungen wie *Lemkowie* (*Die Lemken*), *Duchy epoki, czyli pierwsza wojna światowa trwa do dziś* (*Epochengeister oder Der Erste Weltkrieg dauert bis heute*) oder *Spisz* (*Schläfst du*). Ab Mitte der 1970er Jahre wurde er darüber hinaus zu einem angesehenen Übersetzer, der tschechische und slowakische Schriftsteller selbstständig auswählte und übersetzte: aus dem Tschechischen Vladimír Neff, Josef Toman, Miroslava Tomanová, Stanislav Rudolf, Jan Ryska sowie Jozef Cíger-Hronský und aus dem Slowakischen Ján Lenčo, Štefan Žáry und Ladislav Paule. Bereits lange erwartet und angekündigt, erschien 2009 als Krönung seiner Übersetzungsarbeit die polnische Ausgabe von *Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej* (*Die Geschehnisse des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges*).<sup>5</sup>

Vielleicht war es dieses spezifische Geflecht von ethnographischen Interessen, einem Gespür für die Empfindlichkeiten kultureller Unterschiede sowie der Liebe zum tschechischen Sinn für Humor, das zu Krohs Misstrauen gegenüber Erzählungen führte, die Orten und Gemeinschaften eine in sich geschlossene Identität zuschreiben. Als er gegen

Ende der 1990er Jahre das Buch *Sklep potrzeb kulturalnych* (*Laden für den Kulturbedarf*) schrieb, hatte er bereits eine Monographie über die Volksbildhauerei in den polnischen Karpaten (1979), eine weitere über die Kriegsfriedhöfe der Niederen Beskiden (1991) sowie das Buch *O Szwajku i o nas* (*Über Schwejk und über uns*, 1992) verfasst. Aus seiner langjährigen Arbeit zog er vor allem einen Schluss: Die Geschichte Podhales ist eine Geschichte beständiger Gewalt – ökonomischer, administrativer und kultureller.

Alles begann in tiefer Vergangenheit. Im 13. Jahrhundert wurde mithilfe des Gesetzes damit begonnen, deutsche Kolonisten in den Gebieten Podhales anzusiedeln. Die Kolonisierung dauerte mehrere Jahrhunderte und nahm vielen Formen an: In Podhale gab es keine Schulen, weshalb jegliche Fachleute und sogar einfache Handwerker aus dem Tiefland herbeigeholt wurden. Der Unwille ihnen gegenüber überdauerte im Podhale-Begriff des *ceper* (Nicht-Berglers), der Eisenbahner und Straßenarbeiter bezeichnet oder auch Steinbrecher, die für ihr Auskommen zureisen. Die Leibeigenschaft, also faktisch die Sklaverei, wurde in Großteilen Podhales erst 1848 abgeschafft. Ihre Überbleibsel jedoch konnten sich gar bis ins wiedergeborene Polen hinüberretten: »Łapsze Niżne, Niedzica sowie das nahe gelegene Falsztyn sind diejenigen Dörfer in Polen, in denen die Leibeigenschaft am längsten währte. Die letzten Fronpflichten wurden dort erst mit dem Beschluss des Sejms der Republik von 1931 aufgelöst.«<sup>6</sup> Infolgedessen war Podhale eine Region der Armut. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wanderten aus diesem Gebiet die meisten Menschen über den Atlantik aus.

Die Mythologisierung der Górale initiierte Sienkiewicz. In *Potop* (*Sintflut*, 1886), dem mittleren Teil seiner Trilogie, beschreibt Sienkiewicz einen merkwürdigen Partisanentrupp, der 1655 den König Jan Kazimierz rettete, als dieser auf seiner Rückkehr aus der Vertreibung und nur mit kleiner Eskorte reisend von der schwedischen Armee angegriffen wurde. Das Werk der Heroisierung des Podhale-Volks nahmen später Künstler der *Młoda Polska* (Junges Polen) auf – so etwa Władysław Orkan, Kazimierz Przerwa-Tetmajer oder Stanisław Witkiewicz. Sie suchten wie auch andere Vertreter der *Młoda Polska* nach Archetypen der Stärke und Kraft. Je mehr sich die Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit dem dekadenten Denken Schopenhauers vollsaugte, desto mehr düsterte es sie nach Trägern der Stärke. Deshalb begann ein Teil der polnischen

Literatur den Bauern zu verehren, der andere Teil aber die Bewohner Podhales. Dies kreuzte sich mit der romantischen Mythologie der Berge, die als erhabene Macht dargestellt wurden. Die auf die hoch aufragenden Gipfel stoßende Vorstellungskraft stolperte über den unklaren Sinn dieser Gewaltigkeit und verwies auf die unbeschreibliche Vorahnung der menschlichen Nichtigkeit. Zur Erhabenheit der Berge und der Unverfrorenheit der Górale gab die polnische Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts einen bei Sienkiewicz abgeschauten Patriotismus hinzu. In einer solchen Auffassung stellten sich die Górale als »reine Polen« heraus, die weder von fremden Einflüssen verseucht worden waren noch je mit dem Feind paktiert hatten, und die in einem viel zu unzugänglichen Gebiet wohnten, als dass die Besatzer sie sich hätten unterordnen können.

Drei Merkmale der Góralenidentität – Sittlichkeit aus Einfachheit, im strengen Klima herausgebildete Stärke sowie kompromissloser Patriotismus – bildeten die Grundlage für die große fiktionale Operation, die an der Wende zum 20. Jahrhundert stattfand. Ethnographen und Poeten dachten sich Schritt für Schritt praktisch die gesamte podhalische Kultur aus: den Persönlichkeitstyp des Góral und der Góralka, die Architektur, Bekleidung, Tänze und Bräuche. Zur wirtschaftlichen Ausbeutung gesellte sich somit eine kulturelle Kolonisierung dieser regionalen Gemeinschaft hinzu.

Diese Kolonisierung beruhte auf der Förderung einzeln herausgelöster kultureller Elemente oder auf dem willkürlichen Aufdrängen zusätzlicher, ausgedachter Klischees. Im Endeffekt wurden also die Schlüsselemente der podhalischen Kultur von den Ethnographen überhaupt nicht in ihrer ursprünglichen und »natürlichen« Form festgehalten, sondern künstlich weiterverarbeitet oder gleich ganz und gar ausgedacht. Damit schufen die Ethnographen ein Abbild, das mit ihrem Auftrag im Einklang war und so den Zirkelschluss der Kolonisierung abrundete: Die podhalische Kultur weckte die Aufmerksamkeit der Hochkultur, die sich nun auf deren Erhalt und Verbreitung konzentrierte, damit alle sich davon überzeugen konnten, dass das Górale mit dem Schönen gleichzusetzen sei:

»Schön, weil góral – also ural, archaisch, homerisch, wie durch ein Wunder bis in unsere Zeiten bewahrt. Schön, weil die größten polnischen Künstler dies bestätigt haben. Schön, weil als schön betrachtet und seit Generationen liebgewonnen.



Schön, weil die Ausländer sich daran entzücken.  
 Schön, weil es sich gehört zu sagen, dass es schön ist.  
 Diese Meinung herrscht in Polen seit über hundert Jahren  
 und mit voller Berechtigung, sie soll so lange wie möglich  
 andauern, denn sie brachte und bringt gesegnete Folgen  
 mit sich. Nun, aber man wird sie sich ja wohl  
 noch genauer anschauen dürfen.«<sup>7</sup>

Kroh schaut sich also das geschaffene Allgemeinwissen genauer an. Dieses besagt, so überliefern wir seit hundert Jahren, dass jeder Góral seine Füße in *kierpce* steckt, dass seine Hose mit *parzenice* verziert ist, dass er einen *kubrak* aus Lammfell über sein Hemd wirft, in der Hand die beilförmige *ciupaga* hält und einen Hut mit Feder trägt. Und wenn er ein wegelagernder *zbójnik* ist (und welcher Góral ist schon keiner), so hat er einen *czako* auf dem Kopf, am Lagerfeuer tanzt er den Góralenräubertanz und ist ein *mocarny* (Kraftprotz). Ist das wahr? Gemäß Pfarrer Tischners denkwürdiger Klassifikation gibt es »die heilige Wahrheit«, »auch Wahrheit« und »einen Scheiß von Wahrheit«. Die erste ist unumstößlich; die zweite kommt zum Zug, wenn sich zwei Interpretationen nicht ausschließen; die dritte aber hat kaum etwas mit der Wirklichkeit zu tun. Nun ist es leider so, dass die meisten Elemente des Zakopanestils zwischen der zweiten und der dritten Kategorie oszillieren. Die *kierpce*, leichte, pantoffelartige Halbschuhe aus einem Stück Leder, von der städtischen Kultur als das traditionelle Schuhwerk der Górale angesehen, trugen in Podhale die Armen, die von richtigen Schuhen nur träumen konnten. Das herzförmige Muster der *parzenica*, die an besonders abreibungs betroffenen Stellen auf die Hose gestickt wird, findet man tatsächlich auf den Góralenhosen; allerdings wanderte diese Verzierung erst Mitte des 19. Jahrhunderts von Ungarn nach Podhale (ähnlich übrigens wie die berühmten podhalischen Glasmalereien...). Die Feder am Hut wiederum war das Kennzeichen eines Junggesellen, konnte also nicht an der Kluft jedweden Mannes auftauchen; der *czako* – eine sinnlose, hohe Kopfbedeckung – wurde nie Teil der Räuberkleidung, weil er schnelle Bewegungen behindert hätte (hat man jemals einen Gentleman mit Zylinder flink durch die Straßen Londons hüpfen sehen?) und gleichzeitig zu auffällig war. Weiter war der »Beiname *mocarny* in den kleinpolnischen Dialekten von Häme durchtränkt, ähnlich etwa

dem *gołodupiec* (Nacktarsch); er bezeichnet einen in den sumpfigen Gebieten wohnenden Bergbauern – einen armen Schlucker.«<sup>8</sup> Den Góralentanz gab es tatsächlich, aber bevor sich die ›Herrenkultur‹ seiner annahm, war er ein Gesellschaftstanz mit synchronisierten Tanzschritten; Ende des 19. Jahrhunderts verlangte es die Künstler der *Młoda Polska* (Junges Polen) jedoch nach Wildheit, Spontaneität und Individualismus. Deshalb sah Stanisław Witkiewicz, einer der gewichtigsten Erforscher und Barden der podhalischen Kultur, im Góralentanz eine Ekstase der Eigenart:

»[...] alle sind schon im Kreis und jetzt beginnt ein Wahnsinn, ein besessener, verrückter Tanz, bei dem jeder einem bestimmten allgemeinen Tempo folgend seinem Temperament und seinen tänzerischen Fähigkeiten gemäß verschiedene Bewegungen und Sprünge improvisiert. [...] die ganze Bande beginnt mit noch größerer Heftigkeit zu toben und zu rasen. Hände fliegen in die Luft und Beine, der Stahl der *ciupagi* blitzt auf, alles vermengt und wühlt sich auf zu einem wahren Chaos.«<sup>9</sup>

Die späteren Ethnographen und Bewunderer der Volkskultur lasen und anerkannten die von Witkiewicz angefertigte Beschreibung als verpflichtende Version. In Folge wurde der »Góralentanz in seiner zeitgenössischen Form 1910 von *Szczęśny Połomski* *erfunden*, seines Zeichens Leiter eines neuartigen Nestes der Gymnastischen Gesellschaft »Sokol.«<sup>10</sup> Die ›Erfindung des Tanzes‹ kann man als Synekdoche der Domination betrachten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfügte die herrschende Kultur über ausreichend Mittel, um den selbst kodifizierten Stil zur Norm zu machen und im kollektiven Bewusstsein festzuschreiben. So wurde also der Tanz erfunden, wie auch der architektonische Stil des Zakopanehauses erfunden wurde, das Übermaß an Hosenverzierungen, der unglückselige *czako* auf den Häuptern der *zbójniki*, die Glasmalereien und noch Dutzende weiterer Elemente. Aus ihrer Verquickung resultierte die Prachtversion der podhalischen Kultur, eingewaschen von der Vielfalt und von der volkstümlichen Grundlage losgelöst.

Diese zurechtgemachte Version, hübsch und die ursprüngliche Material- und Formenarmut kaschierend, erwies sich als siegreich. Der Triumph der intellektuellen Vorstellungskraft bestand darin, dass sie der podhalischen Gemeinschaft zahlreiche Zugeständnisse aufzwang:

an jedem Hut eine Feder, auf jeder Hose Stickereien, das Hausinnere ergänzt mit Jugendstilelementen, unzählige Glasmalereien von *zbójniki* mit *czako*. Der kulturelle Druck der Stadt, der ›Herren‹, der Intelligenz ging Hand in Hand mit der Zunahme der touristischen Reiströme. Die Gäste kamen nicht nach Podhale, um die ›heilige‹ Wahrheit, die tatsächliche Wirklichkeit zu sehen, sondern um die eigene Wahrheit zu beschauen, die sie bereits zuvor in Romanen, Artikeln und ethnographischen Traktaten, auf Postkarten und Fotografien kennengelernt hatten. Die auf der Anheuerung billiger Arbeitskräfte beruhende wirtschaftliche Abhängigkeit wandelte sich zu einer Ökonomie, die die Ingangsetzung einer Industrie hausgemachter Kultur erzwang. Der touristische Betrieb zog eine Standardisierung des Kunsthandwerks nach sich: Alle wollten die gleichen *ciupagi*, Hüte, Hosen mit *parzenice*, Gürtelschnallen, Haarspangen, Figuren des Christus im Elend... Der Tourismus erwies sich gegenüber der Schafzucht und Landwirtschaft als vorteilhaftere Einkommensquelle, also wandelten sich die Górale langsam von Hirten zu Volkstümlichkeit inszenierenden Schauspielern.

Kroh unternimmt somit die Dekonstruktion einer historischen Fiktion, die in die Rolle der ›Wahrheit‹ schlüpfte. Aber *Sklep potrzeb kulturalnych* (*Laden für den Kulturbedarf*) skizziert nicht nur die Geschichte der Kolonisierung, sondern auch die eines spezifischen Widerstands. Dieser zeigte sich – mehr oder weniger ab der Zwischenkriegszeit – in einer ›gewitzten Unterwürfigkeit‹. Homi Bhabha würde dieses Verhalten Mimikry nennen; es gilt allerdings hinzuzufügen, dass die górale Mimikry nicht auf der Nachahmung der ›Herrenkultur‹ beruhte, sondern auf der Erzeugung eines Images der podhalischen Kultur, das der Vorstellung der ›Herren‹ entsprach. Die Górale betrügen also die ›Städter‹ nicht, weil sie verlogen wären, sondern weil sie dem dauernden Auftrag der Ankömmlinge über fabrizierte, standardisierte und in sich geordnete Lokalkultur nachkommen. Im historischen Duell, so legt Kroh glaubwürdig dar, zeigten sie sich gewitzter als die ›Herren‹: Sie arbeiteten einen *modus operandi* heraus, der ihnen bis heute erlaubt, ihren Nutzen aus der fremden Macht voller Naivität zu ziehen.

Diese Perspektive dient Kroh zur Schöpfung einer ethnographischen Schelmenplauderei.<sup>11</sup> Das Buch hat keinen Handlungsbogen, ist also kein Roman; es richtet sich nicht nach einer in sich geschlossenen wissenschaftlichen Argumentation, denn es ist auch keine Monographie.

Insgesamt hält sich das Buch ein wenig an die autobiographische Ordnung – insofern, als Kroh eine Reihe von Abenteuern aus seinem Leben erzählt – und zugleich hält es sich ein wenig an eine problemorientierte Gliederung, da Kroh die jeweiligen Kapitel einzelnen, zu Fetischen gewordenen Elementen der podhalischen Kultur widmet. Weder Autobiographie noch wissenschaftliche Argumentation bestimmen jedoch die Gesamtheit. Zentral für die Schlüssigkeit des Buches ist die vom Autor eingenommene pikareske Perspektive.

Der Pikaro ist eine in der europäischen Kultur bekannte Betrügerfigur, die die Freiheit höher schätzt als die Bequemlichkeit. In der polnischen Kultur des 17. Jahrhunderts hieß der Pikaro *sowizdrzał* (Eulenspiegel) und trat in Dramen und kurzen Spielmannsgeschichten auf, in denen Studenten Bürger betrügen. Dann verschwand der *sowizdrzał* für einige Jahrhunderte, um im 20. Jahrhundert zurückzukehren: in der Prosa Witold Gombrowiczs, Janusz Rudnickis, Manuela Gretkowskas und Andrzej Stasiuks. Die Vitalität der Schelmenfigur steht in engem Zusammenhang mit der Mechanik des gesellschaftlichen Lebens. Im Leben einer Gemeinschaft existieren immer bestimmte Prinzipien, die sich nicht mit dem Wertesystem decken, sondern von arbiträren Festlegungen abhängen. Das Ständeabkommen zum Beispiel garantierte Menschen, die in höheren und somit angeblich besseren Schichten geboren waren, eine privilegierte Position; das bürgerliche Prinzip wiederum schrieb denjenigen Menschen Werte zu, die mit den äußeren Merkmalen einer Funktion (der Macht, der Weisheit, des Priestertums oder der Kompetenz) ausgestattet waren. Weil aber ein Adliger zu sein nicht bedeutet, edelmütig zu sein, sondern für einen Adligen gehalten zu werden, ist Adliger eine Rolle, die man vorspielen kann. Wie auch der Bürger, der Pfarrer, der Schulmeister und der Medikus Rollen sind. Der Pikaro enthüllte somit unablässig, dass sich die Gesellschaft auf naturalisierte Fiktionen stützte. Er fand besonderen Genuss darin, ein trügerisches Spiel zu inszenieren, das er stets mit einer Demaskierung beendete. Nach dem Herunterreißen der Illusionen tauchte er ab, und auf der gesellschaftlichen Bühne standen die für dumm verkauften Bürger. Fortan mussten sie das gesellschaftliche Spiel mitmachen im Wissen, dass die ganze Ordnung auf kollektiver Einbildung beruht.

So ist es auch bei Kroh: die podhalische Kultur als gewaltige gesellschaftliche Einbildung, über zweihundert Jahre mühselig erschaffen von

Poeten und Ethnographen. Die Allianz dieser beiden Bereiche mündete in ein Narrativ, das ›Recht‹ spricht über die ›natürliche Schönheit der Podhale-Kultur‹. In der Auffassung Krohs wurden die Górale zu Schelmen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts die ›Herren‹ an der Nase herumführen. Der górale Pikaro muss nicht wie sein Vorgänger aus dem 17. Jahrhundert in die Welt der ›Herren‹ vordringen, denn diese Welt kommt von selbst in die Berge. Und wenn sie kommt, dann führen die Eingeborenen das Theaterstück mit dem Titel *Ursprüngliche podhalische Kultur* auf. Die Statisten schlüpfen in die górale Kleidung, sprechen den góralischen Dialekt, tanzen podhalische Tänze, bitten in die Jugendstilizimmer der Zakopanehäuser herein... All dies zum Vergnügen der ›Herren‹ und dem Erlangen materieller Vorteile. Der untergeordnete Andere, unfähig, in seinem eigenen Namen zum Sprechen anzusetzen, spricht so mithilfe der Zeichen einer übergeworfenen ›Authentizität‹. Die Spuren des untergeordneten Anderen kann man nur in einem verdächtigen Minimalismus finden: Die górale Ökonomie besteht nämlich im alleinigen Hervorkehren jener Zeichen, die die Herrenkultur als podhalische Kultur anerkannt hat.

Die schelmische Plauderei Krohs endet in vielen Kapiteln mit der Feststellung, dass die ›Herren‹ zum wiederholten Mal ›verarscht‹ wurden – das heißt materiell ausgebeutet. Der Autor steht konsequent auf der Seite der Górale, die während Jahrhunderten in Armut lebten, um nun endlich zu profitieren. In seiner Erzählung macht sich Kroh zu Recht lustig über die Herrenkultur, die urbane und intellektuelle Kultur. Er geht dabei jedoch nicht wie der typische Verteidiger einer kolonisierten Kultur vor. Ein typischer Verteidiger vereinheitlicht kulturell kolonisierte Menschen, indem er davon ausgeht, dass sie sich gegenüber dem Kolonisator alle in ein- und derselben Position befinden. Ein solches Narrativ verstellte den Blick auf die innere Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der Górale. Wir würden fälschlicherweise annehmen, dass das Notleiden bei allen gleich ausgeprägt und die Gewinne für alle gleich hoch waren. Krohs Maß an Ehrlichkeit lässt sich gerade daran ablesen, dass er von Zeit zu Zeit Gegennarrative zu Wort kommen lässt. Und dadurch kommen die Unterschiede zum Vorschein.

Den ersten Unterschied finden wir im Wandel der podhalischen Kultur. Der Autor bemerkt nämlich, dass das über Jahrzehnte aufrechterhaltene Schelmenspektakel, das aus den ›Städtern‹ so viele *dutki*

(Münzen) wie nur möglich herauspressen soll, zu einer Falle geriet. Als 1980 der Bergbauer aller Bergbauern eintraf, Johannes Paul II., schaute die ganze Welt auf die Górale in Federhüten, *kierpce* und Hosen mit *parzenice*. In diesem Moment nahm die in ihrer künstlichen Natürlichkeit fabrizierte Podhale-Kultur normativen Charakter an. Die Górale verloren ihre Rückzugsmöglichkeit. Sie können in der häuslichen Abgeschiedenheit keine andere ›Natürlichkeit‹ mehr praktizieren, sie können sich nicht mehr von der für die ›Herren‹ gespielten Kultur distanzieren, denn das gesamtpolnische Spektakel schuf aus der Imitation eine Grundlage des Stolzes. Ein Rückzug aus der podhalischen Kultur würde nun nicht mehr nur einen Geldverlust bedeuten – das wäre gerade noch zu verschmerzen –, es bedeutete auch einen Prestigeverlust.

Zweitens stellt das Buch Krohs eine scheußliche Episode der Geschichte Podhales vor – das Jahr 1947, als die kommunistischen Behörden im Rahmen der sogenannten ›Aktion Weichsel‹ die Lemken aussiedelten. Es war kurz vor der Erntezeit im Juli, und den lemkeischen Landwirten wurde die Ernte verwehrt: Man befahl ihnen, nur die wichtigsten Sachen mitzunehmen und schickte sie zum Bahnhof. Die Podhalen drangen ohne den leisesten Hauch von Scham in die noch warmen Häuser, plünderten, was sich plündern ließ, brannten den Rest nieder, und zu guter Letzt holten sie den Feldertrag ein. Die Gemeinschaft Podhales erwies sich somit als ungleich in Bezug auf die Position, die sie der Macht gegenüber einnahmen: Die Górale fanden sich 1947 in einer privilegierten Position wieder und nutzten diese Privilegien maximal aus. Und darin lässt sich keine Spur eines gewitzten Hintergehens der ›Herren‹ finden.

Und nun der dritte Unterschied: Podhale lebt vom Mythos der Abgeschiedenheit. Dank der Isolation bewahrten die Górale angeblich den wahren Glauben, das wahre Polentum, Volkstümlichkeit, Spontaneität und Kreativität, und all dies in einer von urbanen, intellektuellen oder ethnisch fremden Einflüssen unberührten Form. Diese Isolation wiederum verschärfte die Armut, die bis heute als Legitimierung der Gier angeführt wird. Die heutigen Górale können über teure Häuser, mehrere Autos und einen Haufen Geld verfügen, aber sie werden sich immer noch als von der ›Stadt‹, der Regierung oder irgendwelchen ›Herren‹ ausgenutzt präsentieren. Und weil sie in der eigenen Narration immer noch und sogar entgegen der Empirie als die Ärmteren auftreten, nehmen sie sich gleichzeitig das Recht heraus, die ›Städter‹ auszunutzen und

das Gebiet Podhales als ihr alleiniges Eigentum zu behandeln. Ein Besitz, den sie rücksichtslos ausbeuten:

»[...] diese *pecki* [große und flache Flussteste] kamen in Mode und man baute aus ihnen hohe Steinfundamente; nicht aus Notwendigkeit, sondern zur Schau verwendete man sie für Tore, für den Aufbau von Sichtschutzzäunen und für was weiß ich alles. Viel zu viele Steine hat man herausgeholt, was den Wasserpegel in Brunnen und Flüssen absenkte, und so wurde es von Amtes wegen verboten, aber die Leute sind nun mal, wie sie sind und haben die *pecki* des Nachts herausgeholt, weil man mit ihnen gutes Geld machte; tagsüber fluchten sie, dass die am Wasser gelegenen Gebiete karg würden.«<sup>12</sup>

»Überall dort, wo die Einrichtung oder Erweiterung des [National]Parks zur Sprache kam, begannen die ansässigen Leute, die anderweitig von den Poeten für ihre Liebe zur heimatlichen Erde besungen wurden, ein wahnwitziges Holzfällen, um vor den Naturschützern zu retten [also auszubeuten], was sie nur konnten, bevor es zu spät war.«<sup>13</sup>

»Die Bewohner der Niederen Beskiden kennen die Podhalen persönlich und nicht aus der Literatur, und vielleicht haben sie deshalb keinen speziellen Grund, sie zu lieben. Besonders jene, die hierher [...] kommen, um [ihre Schafe] zu weiden, verhalten sich wie in einem unterworfenen Land. »Im Frühling erwarten wir voller Unruhe die Ankunft der Barbaren. Górale aus Podhale, die hier mit Schafen und Vieh herkommen. [...] Nach ihrem Weiterziehen steht das Bauernhaus wie eine einsame Insel auf dem mit Tierexkrementen festgestampften Erdboden.«<sup>14</sup>

Die Górale behandeln also Podhale wie kollektives Privateigentum: Sie müssen es vielleicht unter sich aufteilen, aber nicht mit anderen teilen. Wenn staatlicher Grund entsteht, kann man davon profitieren, denn dumm sind die, die an Gemeingut glauben. Wer staatlichen Wald stiehlt, kommt durch Gewitztheit zu Reichtum und macht nebenbei die





Żyjecie u stóp Tatr, a  
wiecie o nich mniej  
niż niedzielni turyści.



›Herren‹ lächerlich. Im Endeffekt führt die Schelmenhaltung der Górale zur Zerstörung Podhales. Das Ökosystem verarmt, die Weiden werden karg, die Wälder schrumpfen. Die Schelmenerzählung wendet sich gegen die Schelme. Es ist genau dieses von Kroh zur Sprache gebrachte Gegen-narrativ, das dazu führte, dass sich der Autor für einige Zeit nach dem Erscheinen von *Sklep potrzeb kulturalnych* (*Laden für den Kulturbedarf*) nicht in Podhale blicken lassen konnte. Haben die Górale ihm letztlich verziehen? Das erscheint weniger relevant als die Frage, ob sie imstande sind, sich zu ändern.

## Zweiter Abstieg: ein wiedergutmachender Schelmenroman

In Wojciech Kuczoks Roman *Spiski* (*Verschwörungen*, 2010)<sup>15</sup> taucht ein erstaunliches Fragment auf. Ein skandalöses, bilderstürmerisches, unglaubliches. Es spricht der Ankömmling zum Góral:

»[...] ich kenne die Berge. Es ist kein Kunststück, sie besser zu kennen als ihr. Wenn ihr mehr als all Schaltjahr mal eure Hintern bewegen und wenigstens die Route über Biała Woda machen würdet, würdet ihr mehr über euch selbst erfahren. Ihr lebt am Fuß der Tatra, aber ihr wisst über sie weniger als ein Sonntagstourist.«<sup>16</sup>

Ein gewöhnlicher *ceper* sagt, dass er die Berge besser kenne als die Einheimischen und dies kein großes Kunststück sei, denn die Górale seien nur noch faul. Darauf wäre nicht einmal Hegel gekommen! Die denkwürdige Parabel von Herr und Knecht aus der *Phänomenologie des Geistes* findet hier ihre Fortsetzung: der Góral, der ehemalige Knecht, ökonomisch und kulturell abhängig von den ›Städtern‹, hat sein Leben auf das einfache Befriedigen von deren Bedürfnissen beschränkt. Was er für Unabhängigkeit hielt, erweist sich als Abhängigkeit – ohne die Nachfrage der ›Herren‹ hat der Góral keine Identität.

Das Problem der sich wandelnden Abhängigkeitsbeziehung treibt den gesamten Roman Kuczoks an. *Spiski* (*Verschwörungen*) – ein ironisches Meisterstück der Stilisierung – ist ein Erzählzyklus, der einige chronologisch angeordnete Episoden aus dem Leben der Hauptfigur vorstellt. Die Handlung findet in Fünfhahresetappen statt: In der ersten (1982)

ist der Protagonist zehn Jahre alt, in der letzten (1999–2000) schon fast dreißig. In der ersten Episode sehen wir einen Jungen verzweifeln ob der väterlichen Entscheidung, einen Familienausflug in die Berge zu unternehmen – wo doch gerade die Fußballweltmeisterschaft im Gange ist und der Fernseher in der góralen Hütte mehr schlecht als recht empfängt. In der letzten Erzählung ist der erwachsene Protagonist ein erfahrener Bergsteiger und Höhlenwanderer und gewinnt die langersehnte Zuneigung der schönsten Górala, in die er sich schon als Kind hoffnungslos verliebt hatte...

*Spiski (Verschwörungen)* ist somit eine heitere Erzählung mit einem glücklichen Ende – entsprechend den Absichten des Autors, der in einem Kommentar bestätigte, dass er hier das erste Mal allen eine Freude zu bereiten beschloss. Aber die Freude und das Vergnügen sind nicht konfliktfrei. Diese Konflikte erkennen wir, wenn wir *Spiski (Verschwörungen)* als eine Replik auf *Gnój (Dreckskerl, 2003)* betrachten, den bekanntesten und gleichzeitig deprimierendsten Roman Kuczoks. In dieser ›Unterbiographie‹ (*podbiografia*), die sich an einem ungewollten Ort unter missgünstigen Menschen abspielt, steht der Vater wie ein grausamer Wächter zwischen dem Kind und der Welt, verbietet alle Freude, greift in die Intimsphäre ein, zerstört das Vertrauen des Kindes zu sich selbst. Er ist sadistisch, aufdringlich und unverbesserlich. Er trinkt, demütigt, erniedrigt. Der Sohn ist voller Furcht, dass sich irgendwo tief in ihm selbst der ›grausame Vater‹ eingenistet habe, und will deshalb später keine eigene Familie gründen.

*Spiski (Verschwörungen)* verarbeitet diese Struktur weiter: Der Vater will zwar den Sohn ebenfalls formen, zieht sich aber zurück, als er auf Widerstand stößt; er wendet keine Gewalt an, weshalb es mit ihm keinen freudschen Kampf um die Vorherrschaft zu führen gilt. Darüber hinaus erlangt der Sohn später während eines Ausfluges den – stark angeschlagenen – Kontakt mit dem Vater wieder und drückt ihm gegenüber Achtung aus. Beide haben dank der Berge ihren Lebensentwurf gefunden. Und die Górala, in die sich der Junge einst verliebte, lädt den erwachsenen Protagonisten zu sich nach Hause ein – was bedeutet, dass die Bereitschaft zur gemeinsamen Familiengründung an die Stelle der Angst vor der Wiederholung der väterlichen Muster tritt, welche das Ende von *Gnój* dominierte. Die Erneuerung der Familienstruktur bedeutet im Schaffen Kuczoks die Lösung eines schwerwiegenden Problems.

Ebenfalls von Bedeutung ist allerdings, dass die podhalische Gesellschaft einen autarken Charakter hat – man heiratet nur unter den seinigen; die autarken Ehen reißt der Mythos der Armut auseinander, der die Männer zur Emigration drängt. In den *Spiski* (*Verschwörungen*), die den podhalischen Patriarchalismus sanft auf die Schippe nehmen, kommt die Gemeinschaft immer weniger mit den durch die eigenen Familienmuster hervorgebrachten Problemen zurande. Nicht besser steht es mit der bürgerlichen Familie: Diese ist zwar weniger traditionell, aber auch weniger vital. Sie bildet keine stabilen Beziehungen aus und zerfällt deshalb leicht. Als Lösung bietet sich das Vermischen beider Gemeinschaften an.

Das zweite Problem steht in Zusammenhang mit dem Buch Krohs. Der Erzähler stellt im letzten Teil der *Spiski* (*Verschwörungen*) fest, dass einer der Górale der »treueste Kunde des Ladens für den Kulturbedarf war«<sup>17</sup>. Dieser unumwundene Verweis auf die Schelmenplauderei Krohs führt uns auf eine neue Fährte: den Wandel der Lebensweisen. Vor diesem Hintergrund skizziert der Roman Kuczoks die Fortsetzung des moralischen Verfalls, der in *Sklep potrzeb kulturalnych* (*Laden für den Kulturbedarf*) aufgezeichnet wurde. Dank der ethnographischen Plauderei erkannten wir, dass die Górale in die Falle geraten waren, die sie zur Bewahrung ihrer Unabhängigkeit von den »Städtern« konstruiert hatten. Bei Kuczok sind die Górale bereits postmodern: Ihr Dialekt ist eine »apokryphe Góralensprache«<sup>18</sup>, ihr Glaube eine Mixtur einstiger Zaubereien und neuester Moden. Sie erlangten eine die Moral untergrabende Freiheit, und sie fürchten weder das Recht noch den Priester. Die leitende Tradition, der sie huldigen, setzt sich aus Wodka, der Bereicherung an Touristen und dem Plündern natürlicher Ressourcen zusammen. Während bei Kroh die Krise erst im Anzug war, hat sie sich bei Kuczok endgültig breitgemacht: Faulheit und Wodka sorgen dafür, dass sich die Górale in den Bergen schlechter auskennen als die Besucher (oder zumindest einige davon), während der Raubbau an der Natur zur Katastrophe führt: »Die Leute verschwören sich gegen die Bäume. [...] wenn du in den Wald gehst, hörst du statt des Röhrens des Wilds aus dem Dickicht das Heulen der Kreissäge.«<sup>19</sup> Darum »übt der Wald Vergeltung«<sup>20</sup> und befällt die Leute mit einer sonderbaren Krankheit, die den Körper mit Moos überwuchert.

Das Problem liegt allerdings nicht in Gier und Faulheit selbst, sondern im Versiegen der erzählerischen Quelle. Podhale verfault in Kuczoks Roman wörtlich, weil es keine bindende Erzählung zu schaffen vermag.

Alles, was sich die Górale leisten können, ist die rituelle Reproduktion bisheriger Erzählungen, und diese führen unvermindert zu Grenzziehungen. Zwei dieser Grenzziehungen sind am wichtigsten: zwischen den Góralen und den Ankömmlingen sowie zwischen der Menschenwelt und der Natur. Man erhält den Eindruck, dass das übereilte Absorbieren von Moden – etwa, wenn Górale zu Fans des ›Herrensports‹ Fußball werden oder die Górali anfangen, »sich die Muschi zu rasieren« – gerade aus der dramatischen Suche nach Anbindung an eine breiter abgestützte Kultur als der eigenen resultiert. Die Tradition ist in Podhale gesättigt – es gibt keine Andockstellen, nichts Lebendiges mehr. In einer solchen Lage erweist sich ein verbindendes Gewebe, also eine Erzählung, die die Welt erläutert und aufzeigt, wie Zusammenhänge erstellt werden können, als unerlässlich.

Darin gerade liegt die pikareske Mission der Hauptfigur. Wenn der Protagonist die Podhalen erniedrigen wollte, würde er seine Gedanken aussprechen: »Faulheit und Gier verboten ihnen Ausflüge in die Berge, und ihre Kenntnis der Tatra beschränkt sich auf die Aussichten von der Straße nach Włosienica, auf der sie die bequeme Klientel per Fuhrwerk gegen ein banditenhaftes Entgelt zum Morskie Oko fuhren.«<sup>21</sup> Wenn der Protagonist die Górale überwinden wollte, würde er die Geliebte aus dem góralen Dorf entführen und in die Stadt bringen. Aber in *Spiski* (*Verschwörungen*) ist die Aufgabe des Schelms widersprüchlich, äquilibristisch, halsbrecherisch. Er will das Herz der Góralka erobern und unter den Góralen bleiben; er will den Podhalen ihre Gier darlegen und gleichzeitig ihr Denken verändern. Dazu ist eine neue Erzählung vonnöten.

Durch das ganze Buch Kuczoks ziehen sich Erwähnungen darüber, dass die Górale einige Plaudereien von Sabała – eines legendären Märchenerzählers, der der Nachwelt die wichtigsten Mythen des Tatra-volkes überlieferte – auswendig kennen. Die heutigen »Professörchen von der Musikakademie« lauschen den Gesängen und Rezitationen dieser Legenden »mit bauernmanischer Rührung«<sup>22</sup>. So aber vervollständigt sich das Archiv, nicht die lebendige Erzählung. Vonnöten ist ein Erzähler mit Erfindungsgeist – und ein solcher ist der junge Protagonist. Er bringt alle fehlenden Elemente in die podhalische Kultur ein: Er erobert das Herz der Góralka und zieht in ihr Zuhause ein, lernt die Routen, Gipfel und Höhlen der Tatra besser kennen als die Górale und bereichert die alten Legenden mit neuen Motiven. Zum Beispiel denkt er sich den Werbär aus, eine aus der Verbindung von Mensch und Bär gezeugte

Bestie, die angeblich in der Tatra haust. Als unerwartete Wiederholung und Umformung des Werwolfs stellt der Werbär das Rätselhafte und Unheimliche einer Welt wieder her, die in die Phase »ordinärer Verallgemeinerung«<sup>23</sup> eingetreten ist. Der Protagonist erklärt den Góralen den Grund der Mooskrankheit mithilfe einer magischen Sage: Er erinnert im Einklang mit den volkstümlichen Überzeugungen daran, dass menschliche Taten von der Natur vergolten werden können, während er gleichzeitig auf postmoderne Weise die menschliche Welt mit einer außermenschlichen Sphäre verknüpft. Kuczok inszeniert somit seinen Protagonisten wie einen neuen Sabala – einen Plauderer, der die entzauberte Welt Podhales wiederum verzaubert. Und als Beweis für dessen Fähigkeiten liefert er den wiedergutmachenden Schelmenroman.

### Aufstieg

Die podhalische Folklore war über zwei Jahrhunderte lang ein Quell von Bräuchen und Artefakten, zusammengetragen und archiviert von den Liebhabern der Region. Die heutige Literatur übermittelt uns jedoch eine gewisse beunruhigende Nachricht: Diese Quelle versiegt. Die Erzählungen gilt es neu auszudenken. Die Kultur Podhales befindet sich in einem Zustand der Implosion: Nurmehr fähig zur Reproduktion inadäquater Muster, bricht sie unter dem Gewicht der eigenen Vergangenheit zusammen. So wie góraler Folk die podhalische Musik neu erschafft, wie Gruppentänze ein neues Arrangement von Volkstänzen darstellen, so müssen auch die podhalischen Geschichten neu erzählt werden. Dabei geht es nicht um eine gewöhnliche Paraphrase, um eine Wiederholung mit minimaler Abänderung oder um die Verkündigung alter Inhalte in neuer Form. Es geht um die Erneuerung der Kultur – um das Herstellen von Zusammenhängen anstelle der Grenzziehungen, um das Ausdenken von Gemeinsamkeiten anstelle von Eigenheiten. *Sklep potrzeb kulturalnych* (Laden für den Kulturbedarf) war die Alarmglocke – *Spiski* (Verschwörungen) ist der Vorschlag einer neuen Kulturpraktik.

In diesem von mir besprochenen Abstieg ist demzufolge bereits ein Ausweg enthalten.

Aus dem  
Polnischen  
von Nina  
Seiler.

- 1 Kroh, Antoni, *Sklep potrzeb kulturalnych (Laden für den Kulturbedarf)*, Warszawa 1999.
- 2 Górale (Bergler, Gebirgler) sind eine westslawische Ethnie, die im bergigen Gebiet an der polnisch-slowakischen Grenze wohnen; sie sprechen polnisch-slowakische Übergangsdialekte (Góralisch, Podhalisch). Anm. d. Übers.
- 3 Bukowina Tatrzańska, ein podhalisches Dorf in der Woiwodschaft Kleinpolen. Anm. d. Übers.
- 4 Ebd., 7: »człowiek jest najchłonnniejszy i to, co najważniejsze się w nim odkłada«. Zitate hier und im Folgenden übers. v. d. Übers.
- 5 Hašek, Jaroslav, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, [Prah] 1921–1923. Anm. d. Übers.
- 6 Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, 77: »Łapsze Niżne, Niedzica i pobliski Falsztyn to wsie w Polsce, gdzie najdłużej odrabiano pańszczyznę. Ostatnie powinności pańszczyźniane zlikwidowano tam dopiero uchwałą Sejmu Rzeczypospolitej w 1931 roku.«
- 7 Ebd., 123: »Piękne dlatego, że góralskie, czyli odwieczne, archaiczne, homeryckie, cudem dochowane do naszych czasów. Piękne, ponieważ twierdzili tak najwięksi polscy artyści. Piękne, bo uznane za piękne, ukochane od pokoleń. Piękne, bo cudzoziemcy się zachwycają. Piękne, bo wypada mówić, że piękne. Taki pogląd obowiązuje w Polsce od ponad stu lat i bardzo dobrze, niechaj żyje jak najdłużej, bo przynosił i przynosi błogosławione skutki. No, ale chyba wolno przyjrzyć mu się z bliska.«
- 8 Ebd., 90: »przydomek 'mocarny' w gwarach małopolskich to złośliwość, coś w rodzaju 'gołodupiec'; oznacza gazdę, mieszkającego na terenie podmokłym, czyli łądzarza.«
- 9 Witkiewicz, Stanisław, *Na przelęczy*, Warszawa 1891, zit. nach Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, 92: »[...] wszyscy już są w kole i wtedy rozpoczyna się jakieś szaleństwo, taniec opętany, wariacki, w którym na tle pewnego ogólnego tempa ruchów każdy, odpowiednio do swego temperamentu i zdolności tancerskich, improwizuje rozmaite ruchy i skoki. [...] cała banda tancerzy zaczyna się z jeszcze większą gwałtownością ciskać i szaleć. Latają w powietrzu ręce, nogi, błyska stal ciupag, wszystko się miesza i mąci w jakiś chaos.«
- 10 Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, 95: »taniec zbójnicki w jego nowoczesnej postaci został wynaleziony w 1910 roku przez Szczęsnego Połomskiego, naczelnika nowotarskiego gniazda Towarzystwa Gimnastycznego 'Sokół'.« Hervorh. v. Verf., Anm. d. Übers.: Die Ortsabteilungen der Gesellschaft wurden analog zur Titelmetaphorik des *sokół* (Falke) *gniazda* (Nester) genannt.
- 11 Czapliński bezieht sich hier mit dem Begriff der *gawęda* auf die polnische historische Gattung der Adelsplauderei, die er mit dem – widersprüchlichen – Attribut *łotrzykowska* mit der Gattung des Schelmenromans verknüpft. Anm. d. Übers.
- 12 Ebd., 166: »[...] na te pecki przyszła moda, stawiano z nich wysokie podmurówki, nie z potrzeby, ale dla parady, robiono z nich bramki, obudowy parkanów i nie wiem, co jeszcze, wybrano ich o wiele za dużo, obniżył się poziom wody w studniach i rzekach, więc urzędowo zabroniono, ale ludzie jak to ludzie, nocą wydobywali pecki, bo się na nich dobrze zarabiano, a we dnie kłeli, że nadrzeczne grunty jałowieją.«
- 13 Ebd., 203: »Wszędzie tam, gdzie zaczynano mówić o powołaniu albo poszerzeniu parku, ludzie miejscowi, skądinąd opiewani przez artystów za umiłowanie swej ziemi rodzinnej, rozpoczynali szaleńczą wycinękę, aby uratować przed ochraniażami co tylko się da, bo potem będzie za późno.«
- 14 Ebd., 218: »Mieszkańcy Beskidu Niskiego znają Podhalań osobicie, nie z literatury, może dlatego nie mają szczególnych powodów, by ich kochać. Zwłaszcza tych, którzy tu [...] przychodzą paść [owce], zachowując się, jak w podbitym kraju. 'Wiosną z niepokojem oczekujemy nadejścia barbarzyńców. Górali z Podhala, którzy przybędą tu z owcami i bydlęm. [...] Po ich przejściu chałupa staje się samotną wyspą rzuconą na klepisko pokryte zwierzęcymi odchodami.«

- 15 Kuczok, Wojciech, *Spiski. Przygody tatrzańskie*, Warszawa 2010.
- 16 Ebd., 191: »[...] znam góry. Od was lepiej je znać to nie sztuka. Jakbyście raz na ruski rok ruszyli zady i poszli choćby szlakiem przez Białą Wodę, więcej byście się o sobie dowiedzieli. Żyćcie u stóp Tatr, a wiecie o nich mniej niż niedzielni turyści.« Anm. d. Übers.: Biała Woda: ein Naturreservat in den Pieniny.
- 17 Ebd., 252: »był najwierniejszym klientem sklepu potrzeb kulturalnych«.
- 18 Ebd., 203: »apokryficzna góralszczyzna«.
- 19 Ebd., 214: »Ludzie spiskują przeciw drzewom. [...] jak wejdiesz do lasu, zamiast ryków zwierzyny z matecznika słyszysz wycie pił tarczowych.«
- 20 Ebd.: »las bierze odwet«.
- 21 Ebd., 191: »Gnuśność i chciwość nie pozwalały im na górskie wycieczki, ich znajomość Tatr ograniczała się do widoków z szosy na Włosienicę, gdzie za bandycą stawkę podwozili furkami pod Morskie Oko wygodnicą klientelę.« Anm. d. Übers.: Morskie Oko (Meerauge): größter und bekanntester Bergsee der Tatra.
- 22 Ebd., 136: »profesory z Akademii Muzycznej«; »z chłopomańskim rozrzewnieniem«.
- 23 Ebd., 9: »plugawego spowszednienia«.





Jens Herlth

## »Mensch und Ski – ein rasendes Geschoss«: Moderne, Sport und Medienwechsel bei Rafał Malczewski

»Zakopane nannte man einst ›geistige Hauptstadt Polens‹.  
Wir hätten es anders genannt: Hauptproduktionsstätte  
eines spezifischen, übrigens rein polnischen  
Rauschmittels, des Zakopianinums....«<sup>1</sup>

Stanisław  
Ignacy  
Witkiewicz,  
»Demonizm  
Zakopanego«  
(1919)

»...wie sind unsere Seelen  
doch der Gipfel müde und suchen  
endlich nach Alltäglichkeit.«<sup>2</sup>

Jarosław  
Iwaszkiewicz,  
»Skąd  
widzieliśmy  
Tatry« (1927)

Rafał Malczewski (1892–1965) kennt man heute in erster Linie als Maler; er war allerdings auch als Schriftsteller, Journalist und Drehbuchautor aktiv. Vor allem war er der *Sohn* eines Malers – des berühmten Symbolisten Jacek Malczewski (1854–1929), dessen Bekanntheit und Bedeutung in Polen man in etwa mit der Ferdinand Hodlers in der Schweiz vergleichen kann. Rafał Malczewski studierte zunächst in Wien, bevor er in Krakau die Akademie der schönen Künste besuchte. In der Zwischenkriegszeit wurde er zu einem der profiliertesten Maler der polnischen Kunstszene, mit Ausstellungen an prestigereichen Orten in Polen und im Ausland. Seit 1917 wohnte er vorwiegend in Zakopane<sup>3</sup> und gehörte

dort zu einer vitalen und produktiven Künstler- und Literatenszene – ebenso wie der gleichfalls in dem Tatra-Städtchen ansässige Stanisław Ignacy Witkiewicz, mit dem er gut bekannt war. 1924 hatten die beiden in Warschau eine gemeinsame Ausstellung.

Die Bilder Malczewskis finden sich heute verstreut in einer ganzen Reihe von Museen der polnischen Provinz (Białystok, Tarnów, Toruń, Zakopane), einige aber auch in den Nationalmuseen in Krakau, Warschau und Posen, wieder andere sind in Privatbesitz. Das bestimmende Thema seiner Malerei waren die Berge: Titel wie *Wind in den Bergen*, *Bergsteiger* und immer wieder *Berglandschaft* zeigen sein obsessives Interesse an der Natur und der Landschaft der südpolnischen Karpatenausläufer. Daneben finden sich Porträts, soziale Sujets (z.B. *Kriegsinvaliden*, 1927) sowie ein von der interessierten Öffentlichkeit damals rege diskutierter Zyklus mit düsteren Ansichten oberschlesischer Industrielandschaften unter dem Titel *Schwarzes Schlesien* (1934–1935). Malczewskis Stil ist eklektizistisch; neusachliche Tendenzen sind unverkennbar, zumal in den Bildern mit sozialer oder Industrie-Thematik. Wichtig war ihm die Verbindung zwischen Mensch und Landschaft: Er positionierte Skifahrer an den Hängen, genauso wie er Silhouetten von Arbeitern in einem Steinbruch oder eine Frau mit Hund vor den Kühltürmen von Chorzów platzierte. Malczewski war ein Maler der Zweiten Polnischen Republik, der in seiner Kunst den dominierenden Diskurs der gesellschaftlichen Modernisierung umsetzte.

### Die Droge der Berge

1928, auf dem Höhepunkt seines Erfolgs als Maler,<sup>4</sup> veröffentlichte Malczewski im angesehenen Warschauer Verlag Gebethner i Wolff eine Sammlung von Erzählungen.<sup>5</sup> Der Titel *Narkotyk gór (Die Droge der Berge)* ist Programm: Die Rede ist von Skifahrern, Bergsteigern, Tourengehern und Ausflüglern, die sich auf magische Weise von der Welt der Berge angezogen fühlen, ihrer Mystik verfallen und in ihr das authentische Leben, den Urgrund der Existenz suchen. Das Setting ist dabei ganz gegenwärtig – die meisten handelnden Figuren sind Touristen oder Ortsansässige, die mit Touristen zu tun haben. Emphatisch beschwören die Erzählungen Situationen des unvermittelten Kontakts mit den Elementen, des Einsseins mit der Natur, der Suche nach Grenzsituationen:

»Warum schaute er der Gefahr ins Auge? Um, am Abgrund der Existenz balancierend, sich an ihrer Kraft sattzutrinken, sich am Aroma des pulserenden Bluts zu berauschen.«<sup>6</sup> Diese Steigerung der Intensität des Erlebens bei gleichzeitiger Herunterdimmung des Verstands<sup>7</sup> – das soll wohl das titelgebende »Narkotikum« sein, eben die *Droge der Berge*. Der Autor Michał Choromański, der Malczewski in Zakopane traf, zitierte ihn 1932 in einem Interview-Artikel für die *Wiadomości Literackie* (*Literarische Nachrichten*) mit einem flammenden Bekenntnis zu Körperlichkeit und Vitalismus:

»Der Mensch strebt zum persönlichen Glück, das einzige Glück auf der Welt ist das vegetative Leben. Man muss also möglichst schnell zum primitiven Urzustand zurückkehren. Es gibt gewisse Anzeichen dafür, dass die Menschheit schon auf dem Weg dahin ist. Der beste Beweis dafür ist der Sport, insbesondere die Skifahrer. – Schau nur, wie sich die Leute unter dem Einfluss des Skifahrens meinem Ideal des Menschen annähern. [...] Den höchsten Antiintellektualismus, verbunden mit tierischer Gesundheit, gebräunter Haut und der einzigen wirklichen Annehmlichkeit, dem Appetit, erreicht man mit Hilfe zweier Bretter aus Eschenholz.«<sup>8</sup>

Natürlich liegt in diesen Worten ein Gutteil Provokation – der Humor und die ironische Schleife gehören zu Malczewskis stilistischem wie biographischem Habitus. Wenn er sich auch nicht bewusst sein konnte, welche Gestalt diese Rückkehr zum primitiven Urzustand in der europäischen Geschichte der 1930er und 1940er annehmen sollte, so war er doch ein wachsamer Beobachter seiner Zeit, dessen Analyse der gegenwärtigen Kultursituation allem herausgekehrten Primitivismus zum Trotz durchaus auf intellektuelle Ressourcen zurückgriff:

»Die Moderne ist eine sehr gefährliche Sache! Das ist nicht nur eine Mode, sondern ein Verhältnis zur heutigen Welt, ein Verhältnis, das von dem heutigen Menschen herausgearbeitet worden ist, der sich durch das Dickicht des Unkrauts gekämpft hat, welches auf dem Aas gestorbener ›Modernen‹ gewachsen ist.«<sup>9</sup>

Malczewskis Antiintellektualismus können wir vor dem Hintergrund dieser beim Bier getätigten Selbstaussagen (die freilich durch die Redaktion Choromańskis hindurchgegangen sind) als ein wohlbedachtes Rückzugsgefecht lesen. Der Intensitätsrausch, der die Ski- und Bergtourenenergählungen des Autors durchzieht, ist eine Flucht der Moderne vor sich selbst, ein aus Müdigkeit geborener Vitalismus. Doch dies ist natürlich nur eine Strategie, und Malczewski verhehlt das nicht. Er ist sich bewusst, dass das Skifahren in Zakopane keine Flucht ist, sondern eine Tätigkeit, die eingebettet ist in die Abläufe und Strukturen der polnischen Gesellschaft seiner Zeit. Und das galt nicht nur für die quasiprofessionellen Fahrer, die an den Sprung- und Abfahrts Wettbewerben teilnahmen, sondern auch für die vielen Touristen, die in der Zwischenkriegszeit begannen, den Ort Zakopane zu dem zu machen, was er heute ist: einem Hotspot des nationalen und internationalen Wintersports und Skitourismus. Der Skisport als Verteidigung des Individuums gegen das »Schlafmittel (bromural) der großen Ideologien«<sup>10</sup> – dieser Entwurf funktioniert wohl nur, wenn man nicht allzu lange darüber nachdenkt. Allerdings erweist er sich als künstlerisch produktiv, wie die Bilder Malczewskis mit Skifahrern am Berg oder seine Erzählungen zeigen.

Malczewskis Bergliteratur ist, was Bergliteratur auch international damals war und heute ist: Unterhaltungsliteratur. Die um Dramen von Liebe und Eifersucht, von Aufstieg und Abfahrt bzw. Absturz kreisenden Erzählungen richteten sich an Menschen, die sich für Zakopane und das Skifahren interessierten, die dort gern Zeit verbrachten und sich mit Literatur zur Thematik unterhalten wollten. Ihre Zahl dürfte in den 1920er und 1930er Jahren stetig zugenommen haben. In der polnischen Presse der Zwischenkriegszeit stößt man immer wieder auf Anzeigen, die »Zakopane« als Ort des Wintervergnügens bewerben. Es war ein Sehnsuchtsort des jungen polnischen Staates – und vor allem einer, der durch die relative ökonomische Prosperität der 1920er Jahre und die rasante touristische Erschließung des Tatra-Raums immer erreichbar wurde. Malczewski schrieb sich mit seinen *Nowele* (*Novellen*) ganz bewusst in dieses florierende Feld von Tourismus, Sport und Freizeitvergnügen ein.

Die Erzählungen selbst partizipieren als literarische Texte durchaus am jungpolnischen Topos der Tatra als Ort erhaben-mystischer Naturerfahrung und folkloregeschwängelter Authentizität.<sup>11</sup> Zeitgenössische Rezensionen hoben die »Mystik« der Berge bei Malczewski hervor, bemerkten aber

auch seine Tendenz zur humorvollen Übertreibung bzw. Ironisierung.<sup>12</sup> Malczewski war sich der literarisch-kulturellen Markiertheit des Tatra-Raums wohl bewusst; in seinen Erzählungen orientierte er sich aber eher an den Mustern der zeitgenössischen Populärliteratur und des Kinos. Für die Rezensenten war das Verhältnis der Novellen zu den Bildern des Autors natürlich ein wichtiger Aspekt. Jan Parandowski bemerkte im Lemberger *Stowo Polskie (Das polnische Wort)*, dass die Landschaft der *Nowele (Novellen)* dieselbe sei wie die der Bilder:

»Berge, Schnee, eine gleißende Sonne und die flachen  
Spuren der Skier, die eben noch gerade so viel sichtbar  
sind, dass man ihren freudigen oder tragischen Verlauf  
erraten kann. Die Erzählung oder der Dialog gehen  
Mal ums Mal in eine Beschreibung über, die stets mit  
der Sensibilität des Malers festgehalten ist.«<sup>13</sup>

Mieczysław Wallis, der Autor einer frühen Gesamtschau von Malczewskis malerischen und schriftstellerischen Arbeiten, hob hervor, dass die *Nowele (Novellen)* des Autors über »viele Charakteristika seiner Bilder verfügen«<sup>14</sup>. Der aus den Bildern bekannte Blick für die vielfältigen Facetten der Tatra-Landschaft, den Reichtum an Farben, Lichtschattierungen und Perspektiven, informiert in der Tat auch den Erzähldiskurs in den Texten von *Narkotyk gór (Die Droge der Berge)*. Malczewski entwickelt einen Chronotopos der Tatra, eine spezifische Tatra-Zeit, die sich nicht auf das erhabene Naturerlebnis oder den Zweikampf zwischen Mensch und Berg beschränkt. Dieser Chronotopos ist durch und durch modern – die Zeit, in der die meisten der Protagonisten leben, ist *Freizeit*. Die Skifahrer in Malczewskis Erzählungen verlassen zwar die Städte, »um in der Sonne der Berge in sich das Gift des urbanen Lebens auszulöschen«<sup>15</sup>. Doch das Leben in der Tatra umfasst neben Bergtouren zu Fuß und auf Skiern durchaus auch »dancings«, Autofahrten, sportliche Wettbewerbe und gesellige Zusammenkünfte in den Hütten. Die Extremsituationen, denen die Protagonisten ausgesetzt sind und bei denen es nie nur um das Überleben am Berg, sondern immer auch um Liebe und Eifersucht geht, sind die direkte Folge oder zumindest der Nebeneffekt freier Entscheidungen. Die Berge sind hier einerseits eine Heterotopie, in der die Regeln der urbanen Alltäglichkeit

und des biographischen Einerleis außer Kraft gesetzt sind. Andererseits aber handelt es sich um eine verkehrs- und kommunikationsmäßig bestens erschlossene Komplementärwelt.

In der Welt der Berge werden aus blassen und müden Städtern gesunde, braungebrannte »Touristen« (wobei im polnischen Begriff der Zeit noch der Ursprung »tour« mitschwingt). Der Chronotopos der Tatra ist auch zutiefst erotisiert: Er legt die – immer »geschickten«, »braungebrannten« – Körper der jungen Frauen frei. Sie sind selbstverständlich schön und verführerisch, »riechen wie ein fröhlicher Morgen«, haben »schlanke Beine« oder »funkelnde Pupillen«.<sup>16</sup> Dieser Aspekt ist Malczewski in einem Buch zur Kulturgeschichte der Tatra- und Podhale-Region, das er 1935 publizierte, sogar eine kleine Digression wert. In seiner Beschreibung des Treibens am Morskie-Okno-See liest man: »Touristen, Pfadfinder, Autofahrer – prachtvolle Pelze und ausgefranzte Hosen, elegante Damen in Limousinen und braungebrannte Mädchen mit glänzend nackten Waden.«<sup>17</sup> In den Erzählungen von *Narkotyk gór* (*Die Droge der Berge*) geht es um die Eroberung oder Behauptung der weiblichen Körper durch agierende Männer. Allerdings werden in der Welt der Berge die Handlungsspielräume der Frauen gegenüber dem gesellschaftlichen Normalzustand behutsam erweitert: Bei gemischtgeschlechtlicher körperlicher Betätigung können Frauen »keck« auftreten und durch provozierende Attitüde eine spezifische Attraktivität entfalten, die durch die funktionale Kleidung betont wird. Für die männlichen Protagonisten ist das Teil der *Droge der Berge*.

Die vitalistische Feier von Körperlichkeit und Intensität in den Texten Malczewskis muss vor dem Hintergrund eines sich rasant entwickelnden Gebirgstourismus und Wintersports gesehen werden: Die Erzählungen funktionieren nur, weil ihre Protagonisten (und wohl auch ihre Leser) über die materiellen und zeitlichen Ressourcen verfügen, Ferien zu machen. Sie bewegen sich überdies in ihrem Alltag so fern von aller existentiellen Gefahr, dass sie es schon wieder als Lust empfinden, ihr Leben bei gewagten Klettertouren oder Abfahrten aufs Spiel zu setzen. Der geübte Skifahrer und Tourengänger Malczewski setzt diese Welt einer selbstbestimmten und wagemutigen Freizeit mit enthusiastischer Empathie in Szene. Aller Kultivierung und Disziplinierung durch die Dispositive des Sports und des Tourismus zum Trotz bleibt der Raum der Berge für Malczewski jedoch eine Sphäre, in der das Subjekt Zugang zu den tiefsten

Geheimnissen der Existenz haben soll. Dem alternden Komponisten Karol Szymanowski etwa, der seine letzten Jahre vor allem in Zakopane verbrachte, schrieb er in einem Nachruf zu, er habe im Austausch mit der Bergbevölkerung erst den »wahrhaftigsten Geschmack der Existenz«<sup>18</sup> verspürt. Warum auch sollte nicht beides zugleich möglich sein: die noch nach den poetischen Exaltationen der Młoda Polska schmeckende Suche nach dem Absoluten (mit der ja zeitgleich am selben Ort auch der Literat und Philosoph Witkacy beschäftigt war) und der Ski- und Wandersport in seiner Doppelfunktion als Freizeitvergnügen *und* Leibesertüchtigung? Als Bildunterschriften zu den Landschaftsfotos in seinem Buch über *Tatry i Podhale (Tatra und Podhale)* verwendete Malczewski Berg- bzw. Tatra-Gedichte jungpolnischer Dichter wie Kazimierz Tetmajer oder Jan Kasprowicz. Gleichzeitig richtete er sich in lockerem Tonfall an ein breites Publikum, das er für einen Aufenthalt in der südpolnischen Bergregion begeistern wollte. Im Frühling, so schrieb er, versammeln sich in der Tatra »alle, die auf Skiern stehen können und Zeit haben«<sup>19</sup>. Eben dieser Raum kann nun auch volkspädagogisch genutzt werden, wobei Leibesübung und Disziplinierung Hand in Hand gehen mit der seelischen Stärkung durch die Ansicht der erhabenen Hochgebirgslandschaft:

»Auch denken wir, dass sich mit entsprechend physisch trainierten jungen Menschen, denen man eine Bergausrüstung zur Verfügung stellen würde, unter Anleitung durch einen mit den Bergen vertrauten Lehrer ausgezeichnete Ergebnisse erzielen ließen, indem man den jungen Körpern und dem jungen Geist die entsprechende innere Stärke sowie die Kenntnis der Regeln des Tourengehens vermitteln würde. Natürlich hätte nur die sportlich qualifizierte Elite das Recht auf die Teilnahme an solchen Touren. Die Pracht der Berge erlebt man nie so intensiv wie in der Jugend, und niemals später sprechen die Berge mit solcher Kraft und Wahrheit zur Seele des Wanderers.«<sup>20</sup>

### **Auto vor winterlicher Landschaft**

Auch die Malerei Malczewskis kann man in dem Spannungsfeld zwischen spät- oder postsymbolistischer Natur- und Landschaftsdarstellung und einer modernen Funktionalisierung der Berge für die Anliegen von

Tourismus und Sport verorten. Was das bedeutet, soll ein Blick auf eines der bekanntesten und eindrucksvollsten Bilder Malczewskis zeigen. *Auto na tle pejzażu zimowego* (*Auto vor winterlicher Landschaft*) von 1930 zeigt ein weißrotes Rennauto im gleißenden Licht der Wintersonne auf verschneiter Straße vor Bergpanorama.<sup>21</sup> Aus dem Bild spricht eine geradezu übermütige Modernitätsbejahung: Die vielfältigen Nuancierungen des Schnees, das Spiel von Licht und Schatten, die makellose Winterlandschaft im Hintergrund – all dies dient als Kulisse für eine Motorsportszene; und das im Jahr 1930, zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, deren Folgen auch für die polnische Gesellschaft schwerwiegend waren. Dorota Folga-Januszewska zufolge soll Malczewski zu diesem Bild durch einen tödlichen Autounfall inspiriert worden sein, der im Juni 1930 in der Gegend des Morskie-Oko-Sees passiert war.<sup>22</sup>

Doch die optimistische Darstellung verträgt sich schlecht mit dieser These. Wahrscheinlich ist er einfach durch die Autorennen angeregt worden, die seit 1927 auf einer siebeneinhalb Kilometer langen Trasse zwischen Zakopane und dem See Morskie Oko veranstaltet wurden und bei denen regelmäßig auch der abgebildete Autotyp – wohl ein Bugatti Typ 35 – beteiligt war.<sup>23</sup> Ein Foto von 1930 zeigt Malczewski in einem Bugatti-Rennwagen, der dem auf dem Bild ähnelt.<sup>24</sup> Der »*Wyścig Tatrzański*« (»*Tatra Rennen*«) fand jeweils im Sommer statt – ein anderes Bild Malczewskis zeigt das Bugatti-Auto bei einem Rennen auf sommerlicher Bergstraße. 1930 wurde in Zakopane erstmals ein Autorennen auf Schnee ausgerichtet; allerdings fuhren die Autos Runden im Stadion, dessen Tribünen voller Zuschauer waren.<sup>25</sup> Effektvoller war der Anblick eines Rennautos vor winterlicher Kulisse, wie ihn Malczewski in seinem Gemälde realisierte.

Malczewskis Winterbild und die Art der Darstellung des dahins rasenden Boliden, von dessen Rädern der Schnee aufspritzt (die Straße ist nicht etwa idyllisch-unberührt, sondern von Spurrillen durchlaufen), gibt den Hinweis auf eine weitere diskursive Schicht, die Malczewskis Bilder und Texte der späten 1920er und der 1930er Jahre prägte: der Sport-journalismus. Über das Tatra-Rennen von 1930 und insbesondere die Fahrt Jan Rippers, des »besten polnischen Bergfahrers« jener Jahre, in seinem »1,5 l Bugatti-Rennwagen«<sup>26</sup> (sehr wahrscheinlich ein Bugatti Typ 35 wie auf Malczewskis Bild) heißt es in der zeitgenössischen Berichterstattung:



»Die kleine Maschine fliegt über die weiße Landstraße und wirbelt dabei eine kleine Staubwolke auf. Sie tanzt auf den Unebenheiten des Weges. Der Wagen gleitet leicht dahin, als würde er jeden Moment abheben. [...] Fährt der Wagen etwa über Schienen, dass er nicht in den Abgrund jagt, auf Baumstümpfe, Steine, Bäume trifft, dass er nicht gegen die Barrieren stößt, sondern wie ein Geschoss voranfliegt, mit dem Heck im Rhythmus eines wilden Tanzes tanzend?«<sup>27</sup>

Das Publikum sei regelrecht »hypnotisiert«<sup>28</sup> gewesen von der Leistung der Fahrer, heißt es weiter. In einem zeitgenössischen Artikel zum Phänomen des Motorsports, den in jenen Jahren zwar viel Faszination für Technik und Fortschritt, aber auch der Ruch des Elitären umwehte, liest man: »Die Maschine ist die Verlängerung, die Erweiterung der Kraft des Menschen. Daher berauscht die Ansicht eines dahinjagenden Boliden so gefährlich wie eine Droge.«<sup>29</sup>

Der Sport war in der polnischen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit ein wichtiges Dispositiv.<sup>30</sup> Hier kamen Moderne, Massenunterhaltung, Hygiene- und Körpererziehung, Volkspädagogik und Gesundheitsfürsorge zusammen. Die Wettbewerbe waren international, eine spezialisierte Presse berichtete und das Radio übertrug live.<sup>31</sup> Die großen Wettkämpfe, wie zum Beispiel auch das Tatra-Rennen, fanden unter dem Patronat des Präsidenten der Republik statt. Der Sport versprach durch die Verbindung von Mensch, Natur und Technik (etwa im Motorsport) eine andere, humanere, vor allem auch ›existentialistischere‹ Vision der Zukunft als rein technizistisch ausgerichtete Fortschrittskonzepte. Malczewski interessiert sich allerdings weniger für den Körper und seine Zurichtung im Training als für die Choreographie der bewegten Körper in der Landschaft, für das Zusammenspiel von Ausrüstung/Material/Technik und motorischer Begabung, für die existentielle Seite des Wettkampfs. Diese Begeisterung spricht auch aus den journalistischen Beiträgen, die er etwa für die führende polnische Sportzeitung der Zwischenkriegszeit, den *Przegląd Sportowy* (*Sportrundschau*), verfasste. Malczewski betonte die soziale Relevanz des Sports; trotz seiner Begeisterung für die Leistungen etwa eines Bronisław Czech, des führenden polnischen Skifahrers jener Jahre,<sup>32</sup> sah er auch die Schattenseiten einer einseitig auf Erfolg im Spitzensport ausgerichteten Förderungspolitik.

In einem Artikel für die *Wiadomości Literackie* (*Literarische Nachrichten*) hob er 1937 die Wichtigkeit des Sports als Orientierungspunkt der sozialen Entwicklung hervor, betonte jedoch gleichzeitig, dass die Erfolge im Spitzensport irrelevant seien, wenn gleichzeitig die breite Bevölkerung in sozial und hygienisch desaströsen Verhältnissen lebe.<sup>33</sup> Einerseits galt es, den Sport gegen die national ausgerichtete Propaganda in Schutz zu nehmen, andererseits gegen einen bourgeoisen Snobismus, der den Sport (Tennis) als Distinktionsmerkmal begreift und darüber den zentralen Aspekt der »Sorge um den Körper«<sup>34</sup> vergisst. Nur eine breit angelegte Förderung der körperlichen Ertüchtigung konnte der polnischen Gesellschaft Nutzen bringen – diese Überzeugung verband den *piłsudczyk*, den Piłsudski-Anhänger Malczewski mit den Exponenten der polnischen Rechten.

### **Choreographien am Hang: Der Film *Biały ślad* (*Die weiße Spur*, 1932)**

Den 1932 entstandenen Stummfilm *Biały ślad* (*Die weiße Spur*)<sup>35</sup>, zu dem Malczewski das Drehbuch beisteuerte, wird er später in seinen Erinnerungen zum Zakopane der Zwischenkriegszeit als »erbärmlichen Schund« bezeichnen. Neben den geringen Produktionskosten seien die »paar hübschen winterlichen Landschaftsansichten« das einzig Positive an dem Film gewesen.<sup>36</sup> In der Tat besticht der Film durch atemberaubende Ansichten der Tatra-Natur. Er zeigt frischen Pulverschnee in Nahaufnahme, Gebirgspanoramen im Gegenlicht und immer wieder schneebedeckte Hänge, in die einzelne Skifahrer oder ganze Gruppen mit ihren Brettern Spuren ziehen. *Biały ślad* (*Die weiße Spur*) war der erste Spielfilm des Regisseurs Adam Krzeptowski (1898–1961), der zuvor einen Werbefilm für die Region Zakopane gedreht hatte.<sup>37</sup> Krzeptowski, zugleich Kameramann des Films, erzählt seine Geschichte unter Einsatz von dokumentarischen Aufnahmen der Tatra-Landschaft, was den Film aus der Reihe der polnischen Produktionen der Zeit heraushob.<sup>38</sup> Das Spiel der Laienschauspieler wirkt zum Teil ungelenk,<sup>39</sup> doch das macht auch den Charme des Projekts aus.

Von seiner Handlung her ist der Film ein Melodrama, dessen narrative Ausgestaltung noch primitiver ausfällt als die der Bergnovellen Malczewskis: Die junge Hanka, die selbst aus der Tatra stammt, kommt nach Jahren zum ersten Mal wieder in die Heimat. Sie vergnügt sich,

fährt Ski, nimmt sogar an Wettkämpfen teil und beeindruckt Jasiek, einen Góral (Gebirgler), der sie noch von früher kennt. Jasiek verliebt sich in sie, doch Hanka entbrennt für den adretten und zeitgemäßen Skifahrer Andrzej. Auf einer Tour, die sie mit Andrzej unternimmt, kommt es (fast) zur Katastrophe: Eine Lawine löst sich und verschüttet die beiden. Andrzej wird vom zufällig vorbeifahrenden Jasiek gerettet, doch Hanka bleibt zunächst verschollen. Erst am Ende stellt sich heraus, dass sie von einem anderen Gebirgler gerettet wurde. So kommen schließlich Hanka und Andrzej glücklich zusammen, während Jasiek sein Seelenleid durch Ausflüge in die – so der Zwischentitel – »majestätische« Berglandschaft zu stillen sucht.

Der Film exotisiert die Kultur der Górale (Gebirgler) und ist insofern eine Fortsetzung der jungpolnischen Tatra-Begeisterung mit den Mitteln des Kinos. Er beginnt mit Szenen, die Bergbewohner in pittoresker Tracht beim Holzfällen, beim Versorgen des Viehs oder beim Heutransport zeigen. Gleichzeitig wird Zakopane als Ort des Tourismus und Wintersports in Szene gesetzt. Die Koexistenz von Tradition und Moderne ist nicht spannungsfrei: Zu Beginn sehen wir, wie die junge Hanka auf rasanter Abfahrt dem Schlitten Jasieks den Weg abschneidet, sodass dessen Pferd scheut. Glücklicherweise erkennt der Holzfäller die alte Bekannte und nimmt sie ein Stück Wegs mit.

Die Elemente, die Mieczysław Wallis als Verbindung zwischen den Gemälden und der Literatur Malczewskis ausmachte, sind auch hier präsent: weite Landschaften, Zugfahrten, Wintersport.<sup>40</sup> Man sieht junge Männer, die sorgfältig ihre Skier wachsen, junge Frauen im Rock, die auf die Skier steigen. Der Skisportler Andrzej Krzeptowski, Bruder des Regisseurs, spielte in dem Film mit;<sup>41</sup> auch die damaligen polnischen Weltklassefahrer Bronisław Czech und Bronisława Polankówna waren beteiligt.<sup>42</sup> Der Film setzt Abfahrts- und Skisprungwettbewerbe ins Bild. Dabei zeigt er eindrucksvolle Choreographien und sucht immer wieder unerwartete Perspektiven. Einige Szenen sind ganz offensichtlich mit bewegter Kamera gedreht:<sup>43</sup> Als Zuschauer hat man stellenweise den Eindruck, selbst mit den Wettkämpfern den Hang hinunterzurasen. Als es bei einem Abfahrtsrennen zur direkten Konkurrenz zwischen dem Góral Jasiek und seinem Gegenspieler Andrzej kommt, verliert die Kamera minutenlang das Interesse an der sportlichen Auseinandersetzung. Stattdessen schwelgt sie in Bildern von schneebedeckten Hängen in Licht

und Gegenlicht und vollführt jähe Wechsel zwischen Panoramabildern und Nahaufnahmen. Der sportliche Wettkampf ist hier nur Vorwand für die Inszenierung der Berglandschaft. Erst nach dieser selbstvergesenen Fahrt durch die Hänge der Tatra ruft ein Zwischentitel zur Ordnung: »Der Kampf um den ersten Platz begann«. Nun sind der Góral Jasiek mit breitkrepigem Trachtenhut und sein Konkurrent Andrzej mit schnittiger Wollmütze im Bild. Der lange in Führung liegende Jasiek stürzt schließlich unglücklich, sodass Andrzej den Sieg davonträgt.

Die Hauptgestalt des Films ist zweifellos die unternehmungslustige und attraktive Hanka. Wie in den Tatra-Novellen Malczewskis darf die Frau im Schnee Initiative zeigen und sich sportlich auszeichnen. Gegen Jasieks Anraten nimmt Hanka an einem Skijöring-Wettbewerb teil. Der Wettkampf steht unter dem Patronat des Präsidenten der Republik Ignacy Mościcki, wie ein eingblendetes Plakat unterstreicht. »Auch das schwache Geschlecht... ...versuchte sein Glück«, formuliert der Zwischentitel. Für das Rennen (ver-)kleidet sich Hanka eigens nach Art der Górale. Der eigentliche Wettkampf, bei dem Skifahrer in höchster Geschwindigkeit von Pferden im Kreis gezogen werden, ist wiederum eine Feier von Rasanzen und Tempo mit schnell wechselnden Kameraansichten auf Mensch, Pferd, Material und die verschneite Trasse.

Wenn man die melodramatische Story einmal beiseitelässt, was angesichts der selbstzweckhaft eingeschalteten dokumentarischen Sequenzen leichtfällt, dann kann man in dem Film eine Synthese der Modernitätsideen Malczewskis sehen: Geschlechterrollen werden behutsam in Bewegung gesetzt, die Körper dafür umso rasanter. Der Fixpunkt bleiben die Berge, die sowohl Kulisse der Modernität als auch Quelle der Naturmystik und Hort der Tradition sind. Die ironische Leichtigkeit der Zwischentitel versöhnt den Kontrast zwischen erhabener Naturdarstellung und Melodramatik, zwischen der Bergwelt in ihrer Rolle als Freilichtmuseum des Górale-Lebens auf der einen und ihrer Indienstnahme für die Zwecke von Sport, Tourismus und Unterhaltungsindustrie auf der anderen Seite. Aufschlussreich ist die Szene, in der Jasiek zum Telefonhörer greift, um die Bergrettung zu informieren: Sein Anruf wird sogleich angenommen, und das in Großaufnahme eingblendete Markenschild der Tatra-Wacht signalisiert, dass selbst der unwirtliche Hochgebirgsraum zivilisatorisch erschlossen ist.<sup>44</sup>

## Journalismus als Schlüssel

Wir haben es im Film *Białe ślad* (*Die weiße Spur*) – wie auch in den Bergbildern und den Erzählungen Malczewskis – mit einer Kunst zu tun, die sich ganz in den Dienst der Moderne-Euphorie des Piłsudski-Staates stellte. Zwar wird den Bergen sowohl in den Bildern Malczewskis als auch in den Novellen und im Film eine gewisse Mystik zugeschrieben, zwar bleiben sie ein Ort der Lebensgefahr, was in den Bergunfällen der Novellen und in der Lawinenszene des Films zum Ausdruck kommt, doch im Grunde fügen sich diese Momente bruchlos ein in das Reklamebild Zakopanés als Ort von Tourismus und Wintersport. Letztlich hat auch die vitalistisch-existentialistische Weltanschauung, die Malczewski im oben zitierten Gespräch mit Choromański herauskehrte, ihren Platz in dieser Konfiguration. Die Konvergenz der verschiedenen Elemente lässt sich am besten im Sportjournalismus der Zeit ablesen. Die Autorposition ist hier die des *Fans*, der sich berauschen lässt vom Zusammenspiel aus rasanter Bewegung, motorischem Geschick, technisierter Ausrüstung – und erhabener Naturkulisse. All dies gilt auch für Malczewskis Literatur und seine Malerei. In dem Ensemble aus Texten (journalistischen wie literarischen) und Bildern (gemalten wie gefilmten) zeigt sich der (Berg-) Sport als Schnittstelle von Diskursen über Körper, Geschlecht, Technik, gesellschaftlicher Disziplinierung und Modernisierung in der polnischen Zwischenkriegszeit.

- 1 Übers. v. Nina Seiler: »Nazwano niegdyś Zakopane „duchową stolicą Polski. My nazwalibyśmy je inaczej: generalna wytwórnia specyficznego, zresztą czysto polskiego narkotyku, zakopianiny...«
- 2 Übers. v. Nina Seiler: »...jak dusze nasze szczytami zmęczone, szukające wreszcie codzienności.«
- 3 Folga-Januszewska, Dorota, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, Olszanica 2006, 34.
- 4 Ebd., 69.
- 5 Malczewski, Rafał, *Narkotyk gór. Nowele*, Warszawa 1928.
- 6 Malczewski, Rafał, *Narkotyk gór. Nowele tatrzańskie*, Łomianki 2006, 23.
- 7 Ebd., 17.
- 8 Choromański, Michał, »Rafał Malczewski«, *Wiadomości Literackie* 16 (17.04.1932), 4. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, v. Verf.
- 9 Ebd., 4.
- 10 Vgl. ebd.
- 11 Vgl. zur (zentralen) Rolle der Tatra für die Literatur der Młoda Polska: Kolbuszewski, Jacek, »Wstęp«, in: ders. (Hg.), *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, Wrocław u.a. 1992, III–LXXV, hier XLVIII–LVIII.
- 12 So Henryk Drzewiecki in *Wiadomości Literackie* 25 (17.06.1928), 3.
- 13 Parandowski, Jan, »Góry i niziny«, *Słowo Polskie* 165 (18.06.1928), 8–9, hier 8.
- 14 Wallis, Mieczysław, »Rafał Malczewski«, *Sztuki piękne. Miesięcznik poświęcony architekturze, zdobnictwu, malarstwu, rzeźbie, grafice* 9 (1933), 1–25, hier 13.
- 15 Parandowski, »Góry i niziny«, 8.
- 16 Malczewski, *Narkotyk gór*, 50, 55f.
- 17 Malczewski, Rafał, *Tatry i Podhale*, Poznań 1930 (Reprint Warszawa 1995), 185.
- 18 Malczewski, Rafał, »List z gór«, *Wiadomości Literackie* 1 (2.1.1938), 7.
- 19 Malczewski, *Tatry i Podhale*, 160.
- 20 Ebd., 157f.
- 21 Das Bild hängt heute im Muzeum Narodowe in Warschau. Vgl.: [http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_R/Images/Auto\\_pejzaz\\_zimowy.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_R/Images/Auto_pejzaz_zimowy.jpg) (18.08.2015).
- 22 Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, 73.
- 23 Laut einem Bericht zum *Wyścig Tatrzański* von 1930 waren mehrere Fahrer in den Kategorien »Sportautos« und »Rennautos« mit Bugatti-Typen unterwegs (vgl. »Wyścig Tatrzański«, *Stadion. Ilustrowany Tygodnik Sportowy* 8. 35 (28.7.1930), 2). Vgl. das Foto zum IV. Internationalen Tatra-Rennen von 1931: »Uczestnik wyścigu Jan Ripper stoi obok samochodu Bugatti Type 35.« (August 1931) <http://www.audiovis.nac.gov.pl/obraz/186117/e5b5ea7c27cd293b4295a69d2e324ad5/> (18.08.2015).
- 24 Vgl. die Abbildung in: Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, 67 (Abb. 132).
- 25 Vgl. »Automobilizm na śniegu«, *Przegląd Sportowy* 17 (26.02.1930), 4.
- 26 Janowski, Jarosław, »Wyścig Tatrzański«, *Przegląd Sportowy* 70 (30.08.1930), 1–2, hier 1.
- 27 Ebd., 1f.
- 28 Ebd., 2.
- 29 »Zwycięski pochód samochodowy. Piękno auta, jego możliwości i drogi rozwojowe«, *Przegląd Sportowy* 70 (30.8.1930), 4.
- 30 Michel Foucault versteht das Dispositiv als »ensemble résolutement hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques [...]«. Foucault, Michel, »Le jeu de Michel Foucault«, in: ders., *Dits et écrits II. 1976–1988*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, unter Mitarb. v. Jacques Lagrange, Paris 2001, 298–329, hier 299.
- 31 So zum Beispiel vom ersten Tatra-Rennen 1927. Vgl. Chelmecki, Jerzy, »Kultura masowa a sport w Polsce w okresie międzywojennym«, *Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria Kultura Fizyczna* 5 (2003), 77–88, hier 84.
- 32 Vgl. z.B. Malczewski, Rafał, »Po lecie i przed zimą w górach. Rozmowa z

- Bronkiem Czechem«, *Przegląd Sportowy* 52 (24.11.1928), 5.
- 33 Malczewski, Rafał, »Trzy po trzy o sporcie«, *Wiadomości Literackie* 21 (16.05.1937), 6. Unter demselben Titel veröffentlichte Malczewski 1938 eine Reihe von Texten zum Sport: Malczewski, Rafał, *Trzy po trzy o sporcie*, Warszawa 1938.
- 34 So der Rezensent Karol Zbyszewski zu Malczewskis Sammlung *Trzy po trzy o sporcie*. Zbyszewski, Karol, »Święte prawdy o sporcie«, *Prosto z Mostu* 41 (1938), 5.
- 35 <https://www.youtube.com/watch?v=L9QcZtEvrjI> (18.08.2015).
- 36 Malczewski, Rafał, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Łomianki 2011, 179.
- 37 Vgl. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22387> (18.08.2015).
- 38 Haltof, Marek, *Polish National Cinema*, New York 2002, 26.
- 39 Ebd.
- 40 Ein Inventar der bevorzugten Settings und Motive des Malers Malczewski lieferte Kazimierz Wierzyński 1933 mit dem Gedicht »Rafał Malczewski« (in: Wierzyński, Kazimierz, *Wybór poezji*, hg. v. Krzysztof Dybciak, Wrocław u.a. 1991, 127f.).
- 41 Ford, Charles u. Robert Hammond, *Polish Film: A Twentieth Century History*, with additional material by Grażyna Kudy, Jefferson (North Carolina) u.a. 2005, 77. Ford und Hammond bezeichnen *Biały ślad* (*Die weiße Spur*) fälschlicherweise als »sound film« (ebd.; vgl. dagegen Haltof, *Polish National Cinema*, 26).
- 42 Vgl. den Cast in Ford u. Hammond, *Polish Film: A Twentieth Century History*, 215.
- 43 Haltof, *Polish National Cinema*, 26.
- 44 »Tatrzańskie Ochotnicze Pogotowie Ratunkowe«. Malczewski war in jungen Jahren selbst als Retter der Bergwacht aktiv (Folga-Januszewska, *Malczewski i mit Zakopanego*, 34).





Nina Seiler

## Gipfeltreffen. Polens bergiges Fenster zur Welt

Was ist ein Berg? In der gängigen metaphorischen Vorstellung ein Hindernis, das sich einem in den Weg stellt. Ein Hindernis, das man umgehen, überwinden, ja manchmal gar abtragen muss. Ein Berg trennt, und hinter den sieben Bergen ist unendlich weit entfernt.

Kartographisch gesehen erfüllen Berge oft die gleiche Funktion wie Flüsse – indem sie trennen, bilden sie natürliche Grenzen und schotten eine Region, einen Lebensraum, ein Land vom anderen ab. Berge gelten als unwirtlich und erhöhen so nur noch die abgrenzende Bestimmung, die ihnen von geopolitischen Jongleuren zugeteilt wurde und wird.

Erstaunlicherweise stellen die Berge aber auch einen Ort der Durchlässigkeit dar. Während sie einerseits die Grenze und Distanzierung geradezu symbolisieren, können sie andererseits zu einem Forum der Annäherung, der Grenzüberschreitung und Kontaktfindung werden. So sind die Berge in der polnischen Bergsteigerszene des 20. Jahrhunderts das Tor zu einer Welt jenseits einengender Grenzen. Dies gilt nicht nur für die Flucht aus dem grauen Alltag bürokratischer Regulierungen in eine Sphäre, wo allein das individuelle Durchhaltevermögen und klare Entscheidungen zählen. Das Bergsteigen ist zugleich eines der sportlichen Aushängeschilder des sozialistischen Staats und bringt gewisse Privilegien mit sich, die auch subversiv genutzt werden können.

Internationale Exkursionen verlocken zur Emigration, unwirtliche Grenz Gipfel zum Dokumentenschmuggel. Die Gipfeltreffen der polnischen AlpinistInnen rücken ihnen das bislang Unbekannte vor Augen – seien es die eleganten Urlauberinnen im Schweizer Skiort oder die Nachfrage nach polnischen Schlafsäcken in Pakistan. Das Bergsteigen bedeutet eine Art »Fenster zur Welt«<sup>1</sup>, wie es Ludwik Wilczyński im Dokumentarfilm *Art of Freedom* treffend nennt.

Das Phänomen des Bergsteigens birgt die Anziehung des Abenteuers in sich. Eines Abenteuers, das sich zwischen den Kräften des einzelnen Menschen und der blanken Gewalt der eisigen Felsen und der zerrenden Schwerkraft abspielt. Das Bezwingen des Berges steht im Vordergrund und der Erfolg hängt von der körperlichen Kraft, aber auch vom Willen und dem Durchhaltevermögen ab. Kein Wunder also, dass Bergsteigen auch in totalitären Systemen mit oft ausgeprägtem Körper- und Bezwingungskult zu einem gewissen Ruhm geriet. So fungierte etwa die als Propagandafilmerin des Nationalsozialismus bekannte Leni Riefenstahl nicht nur als Regisseurin, sondern diente zudem in etlichen Bergdramen als Schauspielerin. Über *Die weiße Hölle von Piz Palü*<sup>2</sup> etwa, in dem Riefenstahl die weibliche Hauptrolle spielt, schreibt der *Völkische Beobachter* im Dezember 1939, die Produktion sei

»dank des Bergsteiger-Wagemuts der Hauptdarsteller Petersen, Helene Riefenstahl und Dießl und dank der Todesverachtung unter donnernden Lawinen und auf klirrenden Eisfeldern arbeitenden Film-Operateure eine so gewaltige Leistung, daß sie zuweilen fast unerträglich auf unsere Nerven wirkt. [...] Der Majestät der Eisriesen gegenüber tritt das menschliche Schicksal nur wenig zurück, das sich im Rahmen dieser gigantischen Bergwelt im bittersten Tode vielfach vollendet. [...] Tollkühne Sturzflüge über ewigem Gletschereis im Rettungsdienste des Bergführers führen zu dem gewünschten Erfolg. Sie sind der Schlußstein einer Heldendichtung des Films und die Offenbarung seiner letzten Möglichkeiten.«<sup>3</sup>

Unverkennbar ist hier der Topos der gewaltigen, unbarmherzigen Natur, der die kleine menschliche Existenz entgegentritt und innerhalb

derer sie ihren wahrhaftigen Heldenmut entfaltet. In eine ähnliche Richtung zielt auch die sozialistische Interpretation des Bergbezwingens. Unter extremen Bedingungen stellen Held und Heldin die Entwicklung zu einem Vorbild an stählerner Körperkraft und unbeugsamem Willen unter Beweis. Die Herausforderung der schroffen Felswand erfordert die Überwindung der eigenen Grenzen und das graduelle Bezwingen bislang unbestiegener Gipfel. Dabei steht die Bergwelt in einer Analogie zur inneren Unkontrolliertheit des Menschen: Die ungezähmte Natur wird kartographiert, unterworfen, nutzbar gemacht. Dieser Prozess vollzieht sich sowohl im Verhältnis vom Menschen zur äußeren Natur wie auch im Menschen selbst, in der Überwindung innerer Widerstände. Das Bergsteigen kann somit als eine Form der Herausbildung des neuen, bewussten Menschen gesehen werden.

Gleichzeitig dient dieses Mittel der ›Bewusstwerdung‹ dazu, sich mit herausragenden Leistungen zu brüsten. So auch in Polen: »Ab 1951 wurden nach sowjetischem Vorbild sogenannte Alpiniaden in der Tatra organisiert – kollektive Gipfelbesteigungen, durchgeführt mit einem der Epoche entsprechenden propagandistischen Anstrich«<sup>4</sup>, schreibt der Historiker Bartosz Kaliski. Er verweist aber auch darauf, dass erst mit der Ära Gierek ab 1970 das Bergsteigen endgültig als Feld der Propaganda entdeckt wird und die Jagd nach immer neuen Rekorden und deren entsprechender ideologischer Verbuchung ihre Blütezeit erlebt. Das Konkurrenzdenken ist dem Bergsteigen schon lange inhärent, formt sich aber mit der ›Versportlichung‹ ab den 1970er Jahren zu einem wahrhaftigen Wettlauf um die Erstbesteigung jungfräulicher Gipfel aus. Die erotischen Konnotationen des alpinistischen ›Eroberungsvokabulars‹ scheinen übrigens nicht völlig zufällig, sondern bilden den Kern einer zumindest temporären Aneignung und Markierung der diskursiv mit dem Weiblichen in Verbindung gebrachten unbändigen Natur.

Trotz der zunehmenden Popularisierung und medialen Ausschachtung ist das Bergsteigen ein eher einsamer Sport. Das polnische Milieu besteht bis in die 1960er Jahre aus einem engen, wenn nicht gar elitären Kreis. »Den Kreis der BergsteigerInnen bildeten meist gut ausgebildete Leute aus der Intelligenz (nicht selten mit schöpferischen Ambitionen, besonders im Bereich der Literatur), aus verschiedenen Generationen und mit unterschiedlichen historischen Erfahrungen; zudem einige Militärs unterschiedlichster Formation«, zählt Kaliski auf und fährt fort:

»Darüber hinaus waren sie sich der kulturbildenden Rolle der polnischen Bergsteigtradition bewusst, der auch die Reihe historischer Schicksalsschläge nichts anhaben konnte.«<sup>5</sup>

Kaliski verweist darauf, dass der Alpinismus – anders als etwa das Segeln und die Fliegerei – seine Popularität als ideologisch »unangetastetes« literarisches Motiv aus der Zwischenkriegszeit in die Volksrepublik hinüberretten konnte und erst mit einiger Verzögerung in die Propagandamaschinerie geriet. Die NachkriegsbergsteigerInnen formten ihre alpinistischen Vorstellungen anhand der Vorkriegsliteratur. Der Bergsteiger Krzysztof Wielicki bestätigt dies im Film *Art of Freedom*: »Wir folgten der Literatur. Wir wurden mit Büchern groß, mit Bergliteratur. Das hat die Vorstellung davon mitgeprägt, was man in den Bergen machen kann.«<sup>6</sup>

Tatsächlich ist das Hochgebirge Schauplatz etlicher Notizen, Erzählungen, Tagebücher und ganzer Monographien polnischer BergsteigerInnen, auch der Nachkriegszeit. Hier findet man etwa die leutseiligen Memoiren Maciej Mischkes, der während des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz interniert war und für diese Zeit den *Klub Wysokogórski* (Hochgebirgsklub) Winterthur ins Leben rief. Während die Schweizer Mannen an der Grenze standen oder sich im Reduit verkrochen, machten Mischke und seine Kameraden im Flachland die Bekanntschaft der eidgenössischen Damenwelt und präsentierten sich im Gebirge in bester ritterlicher Manier. Zunächst galt es allerdings einige administrative Hindernisse in Form der polnischen Militärdisziplin zu überwinden.

»Kurz nach meinem Auftauchen in Winterthur gelang es mir, mit dem Ski-Club Winterthur in Person des Präsidenten Hoffmann Kontakt aufzunehmen. Der Club stellte uns einige Dutzend Paar Skis zur Verfügung und verlangte allein, dass wir in ihrer Sache auftraten. Leider brach [Major] Oborski die Angelegenheit nach meiner Meldung ab: »Fähnrich, das Vaterland ist in Not. Jetzt ist nicht der Moment zum Skifahren.« Im Lager in Sankt Gallen hingegen fand man die Zeit dazu [...].«<sup>7</sup>

Trotz der Internierung in der Schweiz und den damit verbundenen gebundenen Händen der polnischen Divisionen erhebt der befehlshabende Major den Anspruch, das Pflichtgefühl gegenüber dem Vaterland nicht von Freizeitablenkungen verwässern zu lassen. Deutlich dringt hier

der polnisch-romantische Mythos der patriotischen Aufopferung, der sich vom vergnüglichen Skifahren bedroht sieht, in die Argumentation. Doch der lebensfrohe Mischke lässt sich davon nicht lange beirren. Die Internierten befinden sich in einer so verführerisch auf den Kopf gedrehten Situation: Für einmal sind es nicht die polnischen Männer, die im Wald fernab der Zivilisation festsitzen und sich im Gewehrlaufreinigen üben. Im Gegenteil, als wenig beschäftigte Soldaten tummeln sie sich in der Schweizer Gesellschaft, die ihrerseits einen Ausnahmezustand durchlebt und somit für die Neuankömmlinge durchaus empfänglich ist. Es ist gerade der um die Schweiz herum wütende Krieg, der den polnischen Internierten eine Auszeit von der ewig fordernden Polonia ermöglicht. Dieses Privileg bereitet Mischke ganz offensichtlich höchstes Vergnügen, und er verteidigt seine Freizeit gegen das polnische Disziplinarsystem. In seinen Memoiren führt er der LeserInnenschaft das verkürzte Verständnis patriotischer Repräsentation seines Vorgesetzten vor Augen:

»Die zweite bedeutendere und unglückliche Handlung Maj. Oborskis betraf die Tour auf den Piz Bernina im Sommer 1942. Diesen schönen Gipfel bestieg ich zusammen mit Jurek Hajdukiewicz über den Biancograt. Unterwegs trafen wir zwei Schweizer. Vor unseren Augen stürzten sie mehrere Hundert Meter ab, und nur die großartige Intervention Paul Hells verhinderte das tragische Ende dieses Unglücks. Wir mussten uns um die unter Schock stehenden, zufälligen Kameraden kümmern und verspäteten uns deshalb mit unserem Ausgang. Aus der Sicht des Armeereglements ist dies schlimmer als ein Verbrechen! Also hat uns der Major Lagerarrest reingebremst: dem Hajdukewicz – als Unteroffizier – vier Sonntage, mir als Sergeant sechs. Erst nach Jahren begriff der Major, dass die alpinistische Tätigkeit unserer kleinen Gruppe in der Schweiz einen weitreichenden Propagandaeffekt hatte, aus dem Polen bis heute Nutzen zieht.«<sup>8</sup>

In Mischkes Erinnerung richtete sich die Aufmerksamkeit einer breiten Schweizer Öffentlichkeit auf die polnischen Bergsteiger, welche es sich nicht nehmen ließen, ihre sportlichen Unternehmungen wie auf dem Präsentierteller darzubieten und so eine spezifische Eigenpropaganda zu betreiben.

»Eine weitere spektakuläre Leistung war der vielleicht erste Winteraufstieg auf der Akademikeroute des Bifertenstock. Der Aufstieg dauerte 22 Stunden. Das war an Pfingsten 1944, und die halbe Schweiz war auf dem Gletscher. Den ganzen Tag waren wir von Auge sichtbar wie auf der Handfläche, und die unten gebliebenen Kollegen informierten halbherzig, dass das Polen seien. Am Tag darauf donnerte es quer durch Helvetien von den polnischen Alpinisten.«<sup>9</sup>

Diese Ausführungen bilden die Kehrseite der handelsüblichen Erzählungen polnischer Kriegserfahrungen. Während sich das kriegsgebeutelte und schon halb zerbombte Herkunftsland zu den letzten Atemzügen aufrafft, ernten die Internierten sportliches Lob und Hochachtung unter der Schweizer Bevölkerung, in einer Hochburg des relativen Friedens. Die Memoiren Mischkes können somit als eine Art literarisches Konternarrativ gelten, das sich dem polnisch-patriotischen Aufopferungs- und Leidensdiskurs entzieht.

Hier beginnt bereits auch die Konkurrenz um den Auftritt auf dem internationalen Bergsteigerparkett, der später in den Dienst des Wettstreits der Ideologien gestellt wird. Die AlpinistInnen sind stets auch Repräsentanten ihres Herkunftslands, und ihre Leistungen gehen zumindest zum Teil auf dessen Konto. Im Falle Polens kann man besonders um die 1970er Jahre herum von einer goldenen Phase des Bergsteigens sprechen. Die polnischen Alpinistinnen und Alpinisten tummeln sich auf fast allen Gipfeln der Welt und brechen etliche Rekorde; ab dem Internationalen Jahr der Frau 1975 häufen sich insbesondere die gemischten und rein weiblichen Expeditionen.

In gewisser Weise kann in der Bergsteigerei die kleine Schwester der Kosmonautik gesehen werden. Auch hier gilt die Devise ›höher!‹, auch hier herrschen für den Körper außergewöhnliche Bedingungen, auch hier bedeuten Fehlberechnungen und unvorhergesehene externe Einflüsse den fast sicheren Tod – Rettung im Normalfall ausgeschlossen.

Bis in die 1960er Jahre umweht das Bergsteigen noch die Aura des Unerforschten, viele Terrains werden das erste Mal überhaupt begangen oder besser gesagt – erklettert. Der ehemalige Bergsteiger Maciej Kozłowski erinnert sich:

»Als wir 1966 auf einer Tour im Hindukusch in Afghanistan waren, erstellten wir die Karte eines Gebiets, das bisher bloß ein kleiner weißer Fleck auf der Karte war. Die Landesgrenze lag auf dem Hauptgrat des Noshak, aber niemand wusste, wie dieser Grat genau verlief. In unserem Team war ein Laienkartograph, der unterwegs eine Karte anfertigte. Diese Karte haben wir anschließend dem König von Afghanistan überreicht.«<sup>10</sup>

Da erstaunt es wenig, dass das Bergsteigen international als ein Prestigesport galt und auch das sozialistische Polen gerne seine Kletterer in die Welt hinaus sandte. SportlerInnen, darunter prominent die BergsteigerInnen, hatten schon vor 1956 vereinfachte Möglichkeiten, an einen Reisepass zu gelangen. Nach 1956 nutzten die AlpinistInnen zudem nicht selten die Gelegenheit einer Expedition, um aus dem Ausland nicht mehr zurückzukehren – so auch Kozłowski, der sich 1968 in Spitzbergen absetzte. Der populäre Witz vom Orchester im Ausland gilt für den Bereich des Bergsports gleichermaßen: – Wie nennt man ein Symphonieorchester nach einer Tournee im Westen? – Kammerorchester.

Das polnische Bergsteigen ist somit paradox: Während die Volksrepublik die Errungenschaften ihrer international hervorragenden AlpinistInnen gerne unter ein offizielles Patronat stellte und auch Expeditionen finanzierte, bestand die eigentliche Szene vor allem aus Oppositionellen, die wiederum wenig gegen Auszeichnungen und Preisgelder auszusetzen hatten. Ein Flair fürs Hochgebirge schien unter den dissidenten Geistern geradezu in Mode zu sein. Dies zeigt sich auch heute noch darin, dass in der Dritten Polnischen Republik viele Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – Politiker, Intellektuelle – einen alpinistischen Hintergrund haben. So etwa Janusz Onyszkiewicz, Verteidigungsminister in den 1990er Jahren und Vizepräsident des Europaparlaments in den 2000ern: Der passionierte Bergsteiger kletterte im Himalaja, Karakorum und Hindukusch, stellte Rekorde im Höhlenklettern in der Tatra auf – und verlor seine ersten beiden Ehefrauen im Gebirge.

Warum aber übte das Bergsteigen einen solchen Reiz auf Menschen aus, die sich mit dem herrschenden System nicht abfinden mochten? Zunächst können die Berge als ein Bereich der größeren Freiheit von einschränkenden Vorschriften gelten. Auch im polnischen Gebirge sind die Kletterbegeisterten und BerglerInnen unter sich.

»Nach 1956 bildete die Grenze zwischen Polen und der Tschechoslowakei in der Tatra kein Hindernis mehr – man folgte den interessanten Bergsteigerrouen und umging die Formalitäten (Bewilligungen und Passierscheine), während sich die Patrouillen der militärischen Grenztruppen selten in die hohen Gebirgszonen vorwagten.«<sup>11</sup>

Der Berggipfel ist ein reglementarischer Un-Ort jenseits der ideologischen Kontrolle, ein weißer Fleck auf der Karte von Parteitreue und Dissidenz. Die Grenzlage der polnischen Gipfel macht sie in dieser Hinsicht besonders interessant, wovon noch die Rede sein wird. Die Kletterausrüstung alleine gilt zudem fast als eine Legitimation zur Grenzüberschreitung, was die Erinnerungen der Alpinistin Anna Czerwińska an ihre Reise in die Schweiz, zum Matterhorn belegen: »Schon sind wir in Österreich. Die Zollkontrolle war eher symbolisch, nur ein Blick auf unsere sich auf den Ablagen türmenden, riesigen Rucksäcke und die Frage, ob wir BergsteigerInnen seien.«<sup>12</sup>

Das Bergsteigen hat zudem den Reiz für sich, dass die Entscheidungen am Hang von einer radikal anderen Qualität sind als Entscheidungen im Alltag. Obwohl hier mehr denn je jeder Schritt überlegt sein will, zieht er keine so komplexen und undurchschaubaren sozialen oder politischen Folgen nach sich. Diese Funktion der »reinen Entscheidung« erfüllte das Hochgebirgsklettern etwa für die bekannteste polnische Bergsteigerin Wanda Rutkiewicz, die insbesondere für die Verbreitung des weiblichen Alpinismus verantwortlich war. Einer ihrer Kletterpartner, Seweryn Bidziński, erinnert:

»Wanda [...] beharrte jedoch auf ihrem Standpunkt: Die Entscheidungen, die ein Mensch in den Bergen zu treffen habe, erklärte sie, können dramatisch sein, aber sie sind eindeutiger. Hier gebe es nicht diese tausend Varianten, das Zögern und Auseinanderdröseln, das man aus dem Alltagsleben kennt. ›Unten‹ sagte Wanda, ›ist es schwieriger.«<sup>13</sup>

Die geographische Distanz und die technischen Herausforderungen der Felswand drängen den Alltag in den Hintergrund. Umso mehr, wenn



es sich bei der Besteigung um eine Expedition jenseits der polnischen Grenzen handelt – Norwegen, Afghanistan, Frankreich, später auch Nepal oder China. Die exquisiten Verlockungen der Auslandsreisen befeuerten wohl den Ehrgeiz der polnischen BergsteigerInnen umso mehr, als damit wiederum eine temporäre Flucht aus dem ›grauen‹ PRL-Alltag verbunden war.

Die Anekdoten Krystyna Palmowskas, die mit Czerwińska sowohl im Sommer 1977 wie auch im Winter 1978 die Matterhorn-Nordwand bezwang, ziehen allerdings augenzwinkernd Parallelen zwischen dem sozialistischen Polen und der vom elitären Wintersport geprägten Schweiz:

»In unseren groben Hosen und schweren Schuhen, mit riesigen Rucksäcken auf dem Buckel fühlen wir uns eher unwohl unter diesen hübschen, anmutigen Silhouetten in prächtigen, enganliegenden Anzügen. Aber das ist nur der erste Eindruck; das Schlangestehen, wie uns langjährige Erfahrung lehrt, vereinigt die Leute unabhängig von Aussehen und Ansichten. Tatsächlich strecken sich nach einiger Zeit hilfsbereite Hände aus, um uns beim Vorrücken unserer Rucksackungetüme behilflich zu sein.«<sup>14</sup>

Auch nach der erfolgreichen rein weiblichen Winterbesteigung des Matterhorns und der medialen Aufmerksamkeit in der Schweiz und darüber hinaus bemerkt Palmowska trocken: »Die polnische Presse veröffentlichte ebenfalls ziemlich viele Artikel, zwar etwas weniger (Bergsteigen ist in unserem Land kein populärer Sport), aber dafür der westlichen Berichterstattung in Sachen Ungenauigkeit der Informationen ebenbürtig.«<sup>15</sup> Dieser Kommentar Palmowskas zeigt auch, dass die polnischen BergsteigerInnen, die zur Elite im Hochgebirgssport gehörten, im Ausland vielleicht sogar bekannter waren als in Polen selbst.

Die BergsteigerInnengemeinde war zudem nicht nur im Geiste oppositionell. Manche versuchten ihre Privilegien und Möglichkeiten entsprechend umzusetzen. So etwa der bereits erwähnte Maciej Kozłowski und seine Schwester Barbara Kozłowska, die beide während ihrer Auslandsaufenthalte Kontakte mit dem Instytut Literacki (Polnisches Literaturinstitut) in Paris knüpften und mit der Zeitschrift *Kultura* bekannt gemacht wurden. Beide schmuggelten sowohl verbotenes Material

von Paris nach Polen wie auch oppositionelle Texte aus Polen, etwa über die Ereignisse im März 1968, die Studentenproteste und die antisemitische Kampagne, in den Westen. Beide emigrierten, Barbara Kozłowska ließ sich in Genf nieder und wurde zu einer Schweizer Bergsteigerin.

Maciej Kozłowski hingegen wurde im Kontext der ›Bergsteiger-Affäre‹ von 1969/70 bekannt, als er und weitere Personen mit verbotenen Textmaterial in der Tschechoslowakei nahe der polnischen Grenze festgenommen wurden. Vorgeworfen wurde ihm aufgrund des beschlagnahmten Materials ein Abkommen mit einer fremden Organisation zur Schädigung des polnischen Staates. Kozłowski erzählt, wie die Übergabe der Materialien erfolgte: Die Exilpolen brachten die Texte mit dem Auto bis nahe an die polnische Grenze in der slowakischen Tatra. Dann packten sie das Material in Rucksäcke und marschierten los in Richtung Gipfel.

»Wir dachten uns die Strecke über den Rysy aus, das ist der höchste Gipfel Polens, 2500 m ü. M. Von der slowakischen Seite ist er rund ums Jahr leicht zu besteigen, aber für die polnische Flanke braucht man im Winter schon bergsteigerische Fähigkeiten. Es ist eine sehr steile Felsschlucht. Das war also eine gute Stelle für unseren Schmuggel. Wir haben die Bücher auf dem Gipfel unter Steinen versteckt, und die, die von der polnischen Seite kamen, holten sie dann ab. Dort oben begegnete man fast garantiert keinem Grenzwachter.«<sup>16</sup>

Die Berge öffneten somit den polnischen BergsteigerInnen das Fenster zur Welt auf verschiedene Weise. Sie ermöglichten nicht nur vereinfachte Auslandsreisen und die Flucht – temporär oder für immer – aus dem engmaschig geknüpften Alltag in der Volksrepublik. Sie bildeten auch eine der Möglichkeiten, den intellektuellen Austausch zwischen der Emigration und Polen aufrecht zu erhalten, und förderten so den kulturellen Dialog zwischen Ost und West. Dieser Dialog spielte sich allerdings auch auf einer weiteren Ebene ab: der materiellen Ebene.

Trotz vereinfachter Prozeduren für AlpinistInnen und deren bedeutender Rolle im transnationalen Austausch kämpften sie weiterhin mit dem großen Problem der oft fehlenden Geldmittel. Sowohl Ausrüstung wie auch Auslandsreisen, insbesondere ins westliche Ausland, bedeuteten einen erheblichen finanziellen Aufwand, und beschränkte Mittel

verurteilten eine Expedition mitunter zur verfrühten Umkehr. Doch die polnischen BergsteigerInnen wussten sich oft zu helfen, und spezifisches Ortswissen war dabei durchaus von Vorteil. Czerwińska erinnert:

»Janeczka Dąbrowska – die einzige von uns, die Zermatt kennt – überredet uns, auf Erkundung zu gehen und den Ort anzuschauen, wo die Polen bisher immer gezeltet hatten. Wir kennen diesen berühmten Ort aus den Erzählungen von Bekannten, es mag der einzige Fleck ›Niemandland‹ in Zermatt sein. Schon alleine die Tatsache, dass er sich auf dem Tunneldach der Bergbahn befindet, tönt abschreckend. Naja, andererseits kamen wir nicht für Luxusurlaub her. Das Wichtigste ist, dass man dort kostenlos zelten kann.«<sup>17</sup>

Während es im westlichen Ausland darum geht, möglichst wenig Geld zu gebrauchen und die begrenzten Expeditionsmittel nicht unnötig zu strapazieren, bieten Reisen etwa nach Pakistan oder Afghanistan ganz andere Möglichkeiten der Wirtschaftlichkeit. So ist etwa eine Expedition in den Hindukusch am einfachsten, weil dieses Gebirge nahe der sowjetischen Grenze liegt – die Hinreise ist entsprechend preiswerter als in die – aus Polen betrachtet – geographisch näher gelegenen Alpen. Weil auch die Ausrüstung eine finanzielle Herausforderung bedeutet und in Polen selbst kaum produziert wird, stellen die BergsteigerInnen das Zubehör zum Teil selbst her. Als »große Improvisation«<sup>18</sup> erinnert etwa der Alpinist Andrzej Sobolewski im Film *Art of Freedom* seine Ausrüstung. Dass es schwierig war, im Land entsprechende Ausrüstung zu erwerben, belegt auch die folgende Anekdote Aleksander Lwows:

»Ich nahm einmal an einem sogenannten Diaporama teil – einer Tonbildschau mit Dias, die von Wanda Rutkiewicz präsentiert wurden. Um dem Publikum die Vorstellung zu erleichtern, wie ausgefeilt und komplex die Ausrüstung eines modernen Alpinisten ist, wurde das Lokal des Warschauer EMPIKs mit Zelt, Eispickel, Schuhen, Haken und Kletterbekleidung dekoriert. Das sah wirklich interessant und bunt aus. Irgendwann sprach mich eine ältere Frau an:

»Bitte sagen Sie mir, ob unter den hier ausgestellten Dingen auch solche sind, die in Polen hergestellt wurden?«  
Voller Hoffnung tastete ich das ganze Gut mit Blicken ab, bis ich endlich auf den prachtvollen gelben Anzug stieß, in dem Wanda den Shishapangma bezwungen hatte, und atmete auf.  
»Sehen Sie diesen gelben Hampelmann da?«, fragte ich.  
Die Dame bejahte eifrig. »Das Emblem mit dem weißen Adler, das auf die Brust dieses Kleidchens aufgenäht ist, ist aus polnischer Produktion, gekauft in der Pfadfinder-Großhandlung. Sonst – nichts.« So war das, Tatsache.«<sup>19</sup>

Während die Ausrüstungsbeschaffung mühselig ist, herrscht unter den HochgebirgssportlerInnen ein gewisser Trick vor, um zu Ende einer Expedition wieder zu etwas Geld zu kommen. Die handgefertigten Einzelexemplare oder die typischen polnischen Daunenjacken erweisen sich als perfekte Schmuggelware und sind auf den östlichen Expeditionsreisen begehrtes Gut. »Wir schrieben im Protokoll, dass es in eine Spalte gefallen oder von einer Lawine verschüttet wurde«<sup>20</sup>, erklärt Andrzej Paczkowski das Prozedere um die offiziell verschwundene Ausrüstung.

Das Bergsteigen ist nicht nur mit der erhabenen Bezwungung von Natur und Körperlichkeit verbunden. Ganz profan geht es am Beispiel der polnischen AlpinistInnen oft auch um die Bezwungung materieller Engpässe, um eine Portion Schlitzohrigkeit und die Bereitschaft, bürokratische Schlupflöcher auszunutzen und »Niemandland« zu besetzen. Insofern ist auch der Alpinismus letztlich einer der Bereiche, in denen die Polen meisterhaft *coś kombinują* (sich etwas einfallen lassen) und das System – sachte und soweit es geht – an der eigenen Nase herumführen.

- 1 »okno na świat«, Wilczyński, Ludwik, in: *Art of Freedom*, Reg. Marek Kłosowicz u. Wojtek Słota, Polen 2011.
- 2 *Die weiße Hölle von Piz Palü*, Reg. Arnold Fanck u. Georg Wilhelm Pabst, Deutschland 1929.
- 3 Zitiert nach [http://www.stummfilm-musiktage.de/de/archive/movies/weisse\\_hoelle.php](http://www.stummfilm-musiktage.de/de/archive/movies/weisse_hoelle.php) (09.12.2015).
- 4 Kaliski, Bartosz, *Kurierzy wolnego słowa. (Paryż–Praga–Warszawa 1968–1970)*, Warszawa 2014, 10: »Od 1951 r. organizowano według wzorów radzieckich tzw. alpiniady w Tatrach – zbiorowe zdobywanie szczytów, przeprowadzane w otocze propagandowej właściwej dla epoki.« Dieses und alle nachfolgenden Zitate übers. v. d. Verf.
- 5 Ebd., 11: »Krag taterników tworzyli częstokroć ludzie wykształceni, z warstwy inteligenckiej (niekiedy z ambicjami artystycznymi, zwłaszcza literackimi), różnych pokoleń i doświadczeń historycznych; zdarzali się także wojskowi różnorodnych formacji.«; »Mieli ponadto świadomość kulturotworczącej roli polskiego taternictwa, której nie unieważniły kolejne zakręty historyczne.«
- 6 Wielicki, Krzysztof, in: *Art of Freedom*, 2011: »Śledziliśmy literaturę. [Byliśmy w] wychowani na książkach, na literaturze górskiej. To trochę wyobraźnię budowało, co można w górach robić.«
- 7 Mischke, Maciej, *Księga gór i budowli Macieja Mischke*, Kraków 2009, 114: »Wkrótce po moim pojawieniu się w Winterthur udało mi się nawiązać kontakt z Ski-Club Winterthur w osobie prezesa Hoffmanna. Klub stawiał nam do dyspozycji kilkadziesiąt par nart, żądając tylko wystąpienia naszej komendy w tej sprawie. Niestety Oborski po moim meldunku uciął sprawę: [>]Panie podchorąży, Ojczyzna w potrzebie. Nie czas na narty.[*] Ale w obozie St. Gallen znaleziono ten czas [...].«*
- 8 Ebd., 114: »Drugie poważniejsze a niefortunne pociągnięcie mjr Oborskiego było związane z wyprawą na Piz Bernina w lecie 1942. Na piękny ten szczyt weszliśmy granią Bianco z Jurkiem Hajdukiewiczem. W drodze spotkaliśmy dwu Szwajcarów. Spadli oni na naszych oczach kilkaset metrów, a wypadek nie skończył się tragicznie tylko dzięki wspaniałej interwencji Paula Hella. Musieliśmy więc zająć się zszokowanymi, przygodnymi towarzyszami i w rezultacie spóźniliśmy się z przepustką. Z punktu widzenia regulaminu wojskowego to gorzej niż zbrodnia! Toteż major wrpiał nam areszt obozowy: Hajdukiewiczowi 4 niedziele, bo kapral, a mnie 6 – bom sierżant. Dopiero po latach zrozumiał major, że działalność alpinistyczna naszej małej grupki miała w Szwajcarii poważne znaczenie propagandowe, którego kupony obcina Polska do dziś.«
- 9 Ebd., 143: »Innym spektakularnym wyczynem było przejście, może po raz pierwszy w zimowych warunkach, Drogi Akademików na Bifertenstock. Przejście trwało 22 godziny. Działo się to na Zielone Świąta 1944, kiedy pół Szwajcarii zjawilo się na lodowcu. Cały dzień byliśmy widoczni jak na dłoni a pozostali na dole koledzy informowali od niechcenia, że to Polacy. A na drugi dzień zgruchnęło po Helwecji o polskich alpinistach.«
- 10 Kozłowski, Maciej, Unveröffentlichtes Gespräch, geführt von der Verf., Warszawa 14.12.2015: »Jak myśmy byli w 1966 r. w Hindukuszu, w Afganistanie na takiej wyprawie, to myśmy sporządzili mapę terenu, który dotąd był malutką białą plamą na mapie. Granica Afganistanu miała bieć główną granią Noszaka, a nikt nie wiedział, gdzie idzie ta główna grań. Z nami był amator-kartograf, który robił mapę tego terenu w czasie wyprawy, którą potem wręczyliśmy królowi Afganistanu.«
- 11 Kaliski, *Kurierzy wolnego słowa*, 12: »Po 1956 r. granica w Tatrach między Polską a Czechosłowacją nie stanowiła przeszkody – chodzono ciekawymi ścieżkami taternickimi, omijając formalności (zezwoenia i przepustki), a patrol Wojsk Ochrony Pogranicza (WOP) rzadko zapuszczali się w wysokie partie gór.«
- 12 Czerwińska, Anna u. Krystyna Palmowska, *Dwa razy Matterhorn*, Warszawa 1980, 6: »Jesteśmy już w Austrii. Odprawa celna była raczej symboliczna, tylko spojrzanie na

- piętrzące się na półkach ogromne plecaki i pytanie, czy jesteśmy alpinistami.»
- 13 Bidziński, Seweryn, »Wysokie miejsce«, in: Bortkiewicz, Jan (Hg.), *Wanda Rutkiewicz*, Wrocław 2013, o. S.: »Wanda [...] trwała jednak przy swoim: Wybory, przed jakimi staje człowiek w górach, wyjaśniała, mogą być dramatyczne, jednakże są one bardziej jednoznaczne. Nie ma tu tych tysięcy wariantów, wahań i rozstrzygnięć znanych z życia codziennego. »Na dole – powiedziała Wanda – jest trudniej.«
- 14 Czerwińska u. Palmowska, *Dwa razy Matterhorn*, 59: »W naszych grubych spodniach, ciężkich butach, z wielkimi plecakami na grzbiecie czujemy się raczej nieswojo wśród tych pięknych, zgrabnych sylwetek we wspinałach, obcisłych kombinezonach. To jednak tylko pierwsze wrażenie; stanie w kolejce, jak uczy nas wieloletnia praktyka, jednocy ludzie niezależnie od wyglądu i poglądów. Rzeczywiście po pewnym czasie czyjeś życzliwe ręce wyciągają się, aby pomóc nam w przesuwaniu naszych worów-stworów.«
- 15 Ebd., 81: »Krajowa prasa zamieściła również sporo artykułów, wprowadzie mniej licznych (alpinizm w naszym kraju nie jest sportem popularnym), ale za to rywalizujących z zachodnimi pod względem nieścisłości informacji.«
- 16 Kozłowski, Unveröffentliches Gespräch, 2015: »Wymyśliłszy drogę przez Rysy. To najwyższy szczyt w Polsce, 2500 m n.p.m. Od strony słowackiej przez cały rok można wchodzić turystycznie, jest ścieżka bardzo prosta, ale od strony polskiej wchodzić w zimie jest trudniej, trzeba być alpinistą. To jest taki bardzo stromy żleb. Więc to był taki dobry punkt, by to przerzucać. Myśm zostawiali te książki na szczycie Rysu, pod kamieniami, a ci, którzy przychodzili z drugiej strony, brali je. Była duża gwarancja, że żadni pogranicznicy tam nie będą.«
- 17 Czerwińska u. Palmowska, *Dwa razy Matterhorn*, 6: »Janeczka Dąbrowska – jedyna pośród nas znająca Zermatt – namawia, aby pójść na zwiady i obejrzeć miejsce, gdzie zawsze dotąd biwakowali Polacy. Znamy z opowiadań znajomych to słynne miejsce, jedyny bodaj w Zermatt skrawek »ziemi niczyjej«. Już sam fakt, że znajduje się ono na dachu tunelu kolejki, może przerazić. No, ale ostatecznie nie przyjechalismy tu na luksusowe wczasy. Najważniejsze, że można tam biwakować bezpłatnie.«
- 18 Sobolewski, Andrzej, in: *Art of Freedom*, 2011: »wielka improwizacja«.
- 19 Lwow, Aleksander, o.T. (15), in: Bortkiewicz, *Wanda Rutkiewicz*, o. S.: »Uczestniczyłem kiedyś w tzw. Diaporamie – pokazie przezroczy prezentowanych przez Wandę Rutkiewicz. By umożliwić publiczności zorientowanie się, jak wymyślny i skomplikowany jest ekwipunek nowoczesnego himalaisty, lokal warszawskiego EMPIK-u udekorowano namiotem, czekanami, butami, hakami i odzieżą wspinaczkową. Wyglądało to rzeczywiście ciekawie i barwnie. W pewnym momencie zwróciła się do mnie pewna starsza pani: – Proszę mi powiedzieć, czy wśród wystawionych tutaj przedmiotów są jakieś produkowane u nas w kraju? Z nadzieją ogarnąłem wzrokiem całe to dobro, aż wreszcie natrafiłem na wspinały żółty kombinezon, w którym Wanda zdobyła Shisha Pangmę, i odetchnąłem. – Widzi pani ten żółty pajacyk? – zapytałam. Dama skwapliwie potwierdziła. – Otóż emblemat z białym orłem naszyty na piersi tego ubranka jest produkcji polskiej, kupiony w Składnicy Harcerskiej. Poza tym – nic. Tak było, to fakt [...]«
- 20 Paczkowski, Andrzej, in: *Art of Freedom*, 2011: »Pisaliśmy w protokole, że wpadło do szczeliny albo lawina zasypała«.







Tatjana Hofmann

## Svanetien in die Schweiz verwandeln. Sergej Tret'jakovs Reisen durch den Kaukasus

Kurz nach seinem anderthalbjährigen Aufenthalt in China von 1924 bis 1925 bricht der Schriftsteller, Theoretiker, Theaterautor und Journalist Sergej Tret'jakov (1892–1937) aus Moskau nach Georgien auf. Von Mitte März bis Anfang Oktober 1927 übernimmt er die Aufgabe eines Drehbuchberaters für das georgische Filmstudio und bereist noch im selben Jahr und dann erneut 1929 Svanetien, eine Provinz im Norden Georgiens im Bergmassiv des Großen Kaukasus. In Folge verfasst er mehrere optimistische Reportagen für Zeitungen und Zeitschriften wie *Pravda*, *Molodaja gvardija* und *Novyj Lef*.<sup>1</sup> Von ihnen interessiert hier vor allem sein Artikel mit dem Titel *Mcyri (Der Novize)*,<sup>2</sup> der mit Michail Lermontovs gleichnamigem Poem (1838–1840) polemisiert.

Mit der Region Svanetien wählt Tret'jakov auf den ersten Blick einen tradierten Topos. Diesen Sehnsuchtsort in der russischen Literatur präsentiert er einem breiten Publikum als Ort der industriellen Revolution – als noch rückständige, aber künftige sowjetische Schweiz.

In der russischen Literatur wurde Georgien seit dem 19. Jahrhundert in den Kaukasusraum als einen ambivalent konnotierten Grenzraum zwischen Eigenem und Fremdem, Sehnsuchts- und Verbannungsort, Orient und Okzident hineingezogen, obwohl es geographisch nur teilweise

im Kaukasus liegt.<sup>3</sup> Gleichzeitig handelt es sich bei dem schwer zugänglichen Svanetien im Bergmassiv des Großen Kaukasus um ein bis dahin relativ ungewöhnliches Reiseziel und Beschreibungsobjekt. Ist die zaristische Armee nicht bis dorthin vorgedrungen, gelingt nun der Sowjetmacht und Tret'jakovs Schreiben endlich die Bezwingung Svanetiens.<sup>4</sup>

So gesehen, sind die Faktographien dieses ›operativen‹ Schriftstellers, der zur aktiven Teilnahme an der Umgestaltung der neuen Gesellschaft aufgerufen und sich für eine ›Literatur des Fakts‹ (›literatura fakta‹) eingesetzt hat,<sup>5</sup> Fantasien und Kommentare zur Mangelhaftigkeit früherer politischer und literarischer Aneignungen dieser Region. Tret'jakov schreibt den Kaukasus-Text<sup>6</sup> weiter, gerade wenn er sich von ihm abstößt. Formal bricht er mit ihm im Genre der seriellen Reportage, die die autobiographische Erfahrung nicht für seine individuelle Subjektkonstitution nutzt,<sup>7</sup> sondern für seine Sprach- und Raumarbeit, die kollektive Wirksamkeit anstrebt, und zwar sozialistische Bildung durch avantgardistische Unterhaltung.

### **Zivilisationsauftrag**

Orientalismus? Während dies noch eine Frage in Bezug auf Aleksandr Puškin und Lermontov sein kann,<sup>8</sup> setzt Tret'jakov das Vorgefundene hemmungslos als rückständig vor, in jedem didaktischen Kontrast geradezu mit einem implizierten Ausrufezeichen: Schluss damit! Und: So ist es richtig! Erst die Eigendynamik seiner an rhetorischen Figuren reichen Sprachverwendung führt zur Mehrdeutigkeit, zur vermittelnden Kombination von Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem. Seine waghalsigen Reisen an die Ränder der Sowjetunion und in ihre Nachbarländer sowie seine formal teilweise gewagten Reiseberichte am Rande dokumentarischer Faktographie und über sie hinausgehend spitzen die imperiale Linie der medialen Kaukasus-Aneignung zu. Sie wurde in der russischen Literatur, Publizistik und Wissenschaft seit Beginn des 19. Jahrhunderts angelegt: In den 1830er Jahren sei es um die herrschaftliche und ökonomische Durchdringung in Gestalt eines bürokratischen Anstaltsstaates gegangen, »dessen Implementierung in einer peripheren Region wie Kaukasien mit einer zivilisatorischen Mission gerechtfertigt wurde«<sup>9</sup>.

Die Studien zur russischen Kaukasus-Literatur, die den ideologischen Kontext untersuchen, differenzieren zwischen der konservativ-reaktionären und progressiv-revolutionären (liberal-westlich orientierten) Tendenz.<sup>10</sup> Erstere vertreten Puškin, Lermontov und Aleksandr Bestužev-Marlinskij. Mitunter finden sich auch beide in ein und demselben Werk. Jurij Lotman erkennt eine Synthetisierung von Gegensätzen im Spätwerk Lermontovs: *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*, 1840) schlage eine Brücke zwischen der russischen, westlichen und asiatischen Identitätskonstruktion.<sup>11</sup>

Tret'jakov sucht nicht nach einer postkolonialen Position des hybriden Dazwischen, er vereint die imperiale mit der revolutionären Tendenz. Wie Sylvia Sasse gezeigt hat, orientalisiert er dabei weniger das Fremde als die vorrevolutionäre Vergangenheit, die präsovjetsche Periode.<sup>12</sup> Das Russische und Asiatische treten zugunsten des verbindenden Sowjetischen zurück, und wie in China fungiert Moskau wieder als fester Referenzpunkt. Durch den direkten Einblick in die fremde Lebenswelt hat Tret'jakov den Lesern einen unantastbaren Wissensvorsprung voraus – von dieser Warte kritisiert er Svanetiens unökonomische, inhumane und vor dem Hintergrund seines Wertesystems absurde Rückständigkeit, die er von der sowjetischen Struktur abgelöst sehen möchte. Svanetien sei im Mittelalter steckengeblieben, die Menschen Analphabeten, abergläubisch und hausten unter animalischen Wohnbedingungen; die Infrastruktur fehle, das Land kenne kein Rad, es herrsche Unterversorgung mit Salz und pathologische Mangelerscheinungen, das Ausliefern von Bodenschätzen sei unmöglich, und dabei gäbe es dort Steinkohle, Zinn und Blei; das Begräbnisritual erfordere einen Leichenschmaus, den man sich nicht leisten könne.<sup>13</sup>

Der Erzähler spricht seine Leser auf einer rationalen und emotionalen Ebene an: Sie sollen anhand der Fakten mitleiden und mitentscheiden, mitfühlen und verstehen, dass die Archaik der Innovation weichen muss – und, vom Text auf das Leben vorgehend, die Archaik weicht seiner avantgardistischen Sprache. Überspitzt gesagt, »zähmen« seine Svanetienskizzen die seit Jahrhunderten gegen russische Vorherrschaft kämpfenden Bergvölker ebenso erfolgreich wie General Aleksej Ermolov, der ab 1816 das kaukasische Bergland im Auftrag des Zaren zum Frieden gebracht hat. Allerdings bändigen sie es trotz der immensen Errungenschaften wie des Wasserelektrizitätswerks noch nicht vollständig –

die grotesken bis komischen Verfahren,<sup>14</sup> allen voran die Kontrastierungen, schieben die endgültige Schreib- und Beobachtungsbeherrschung Svanetiens hinaus, vielleicht bis zur nächsten Reise und -Skizze.

### Konfrontationen und Kontraste

Besonders stark tritt die performative Projektionsleistung Tret'jakovs qua Umbenennung und Umfunktionierung bekannter Kaukasusstereotype in der Skizze *Mcyri (Der Novize)* hervor. Wie seine anderen Reportagen variiert sie Topoi des Wandels, hebt sich aber durch ihre beinahe – doch nur beinahe – hyperbolische Technikbegeisterung hervor. Sie verherrlicht die surrealistische Metamorphose der unberührten, literarisch vorgeprägten Gebirgsflusslandschaft in ein durchautomatisiertes, raumschiffartiges Elektrizitätswerk. Das Wasserkraftwerk bei Mccheta ersetzt nicht zufällig auch den symbolischen Ort, der Andrej Belyj angezogen hat.<sup>15</sup>

Der ideologisch indoktrinierende Blick, als Bericht getarnt, zitiert im Epigraph den Anfang des gleichnamigen Poems von Lermontov. Daraufhin folgt Tret'jakovs *Mcyri (Der Novize)*, ausgehend von drei Wasserzuläufen, dem Verlauf des Ingurs und wirft Assoziationen an Lermontovs gefangenen, schmach tenden Jüngling durch unerwartete neue Protagonisten über Bord: Das Elektrizitätswerk und der Stausee. Nach einem Seitenhieb auf Lermontov persönlich breitet Tret'jakov die futuristische Topographie vor den Augen des Lesers aus, der mit ihm gemeinsam wie von oben auf das Reißbrett eines Architekten schaut.<sup>16</sup>

Im Protokoll der Wasserkraftgewinnung verdienen die im See ertränkten Dörfer keine weitere Notiz des Erzählers, zweckfreies menschliches Leid hat hier keinen Platz und zweckgebundenes ist kein Leid. Hingegen handelt Lermontovs Poem, das an Lord Byrons *Prisoner of Chillon* (1816) und Ivan I. Kozlov's *Černec (Der Mönch, 1823)* anknüpft, vom tragischen Schicksal eines kaukasischen Mönchs, der als Kind den russischen Truppen in die Hände fällt. General Ermolov übergibt ihn dem Kloster von Mccheta, von dort unternimmt der Jüngling mehrere scheiternde Fluchtversuche. Erst nach dem letzten findet er sich mit seinem Schicksal ab und wird Mitglied der Klostergemeinschaft. Im passionierten Monolog über seine kurze Freiheit verteidigt er das Recht auf Eigenbestimmung und auf die Unabhängigkeit seines Vaterlandes.

Bei Tret'jakov weichen die seelischen Mühen lebensmüder Individuen industrieller Zweckmäßigkeit: Indem sich Svanetien sowjetisiert, gelangt die Region zu freiem Leben. Das Wasserkraftwerk »nimmt« den wilden Flusslauf »gefangen«. Statt Oden auf die Freiheit und Poeme auf die Sehnsucht erzeugt Svanetien nun Strom. Die Nutzung der Natur und der Einsatz der Schriftstellerarbeit für den sozialistischen Aufbau stehen im Gegensatz zur Lermontovschen Verschwendung emotionaler Energie, die im tragischen Tod des Jünglings mündet, oder in Puškins nicht minder bekanntem Poem *Kavkazskij plennik* (*Der kaukasische Gefangene*, 1822) im Opfertod der Tscherkessin.<sup>17</sup> Die engagierte, auf Überzeugung und Belehrung gerichtete Poetik überschreibt die überflüssig gewordene Schreibkunst, die sich noch eine Lust an der Sujetgestaltung erlaubt hat. Tret'jakov lässt nur einen Affekt zu: Fortschrittsoptimismus, und nur ein Narrativ: Sozialismus sei der organisierte Kampf der Menschheit mit der Natur für die vollkommene Unterwerfung unter die Vernunft, hatte schon Anatolij Lunačarskij vor der Revolution verkündet.<sup>18</sup> Lenins Definition des Kommunismus als »Sowjetmacht plus Elektrifizierung« wird in den 1930er Jahren als Industrialisierung und auch als eine Kampf- oder eher Siegesansage an die rohstoffreichen Berge in der Sowjetunion begriffen. Stalins Pläne zur »Umgestaltung der Natur« (*preobrazovanija prirody*) führen diese Umweltpolitik der Aneignung (*osvoenie*) nach dem Zweiten Weltkrieg fort.

Dank Setzungen, Umcodierungen, Vergleichen und Metaphern präsentiert Tret'jakov den Ausbruch Svanetiens aus vorzivilisatorischer Unmündigkeit, dank einer fast ans Wunder grenzenden Raumbeherrschung den Umbruch zur modernen Gesellschaft hin. Unter diesem narrativen Blick weichen Blutrache, Bestattungsriten, menschen- und besonders frauenverachtende Gebräuche fensterfreundlichen Häusern, Kooperativen, Schulen, einer Telegraphenstation und festen Straßen. Das svanische Dorf gestaltet sich zur sowjetischen Siedlung mit Mensa, Post, Friseursalon, Kulturklub, Administration und einem Gericht um.<sup>19</sup> Das Toponym »Neues Mestien« (*Novaja Mestija*)<sup>20</sup> steht klanglich und sinnbildlich für die Nichtmehr-Fremdheit des Orts (russ.: mesto). Die zuvor als scheußlich geschilderten Wohntürme werden weg-geschrieben, spätestens in einer technischen Passage über den Produktionsprozess des Elektrizitätswerks und Stausees. Die neue Topographie gipfelt in einer reformierten architektonischen Vertikale, und das neue Gebirge ist Industrie

samt Infrastruktur: Der Radiomast charakterisiert optisch und symbolisch das moderne Mestien. Er dürfte eine Kommunikationsrevolution auslösen, zusammen mit dem Klubhaus. Dessen Wandzeitung, Stühle, Tische, Bücher und Sportgeräte erhebe den Klub zum Herrn Svanetiens und erkläre ihn zum Kompass der Transformation: »Der Turm und das Kulturhaus – das sind die Kompassnadeln, die die Wende des alten Svanetiens zum neuen verzeichnen.«<sup>21</sup> Mit Vladimir Papernyj gesprochen trägt Tret'jakov damit zur Implementierung der auf vorprogrammierte topographische Kerbung ausgerichteten *Kul'tura dva* (*Kultur Zwei*) bei.<sup>22</sup> Papernyj analysiert anhand der sowjetischen Architekturgeschichte den Übergang von der Avantgarde zum totalitären Staat: Während von 1917 bis 1932 die *Kultur Eins* noch eine Phase des Ausprobierens und Nebeneinanders verschiedener künstlerischer Konzepte und damit auch Visualisierungstendenzen erlaubt hat, setzt *Kultur Zwei* auf die ehrfurchtserregende, klassizistische, urbanistisch-industrielle Vertikale der Macht und zwingt den Blick des kontrollierten Betrachters, verkleinert und konzentriert bis zur entindividualisierten Abstraktion, nach oben, so zum Beispiel angesichts der Hochhäuser im Zuckerbäckerstil in Moskau, auch *Stalins Kathedralen* genannt.

Tret'jakovs Aneignungsblick vereinnahmt Svanetien nicht nur durch die umcodierte Vertikale und Vergleiche mit Bekanntem (Urbanem), die vorgeben, das künftige Aussehen dieser Gegend vorwegzunehmen, sondern darüber hinaus durch abwertende Animalisierungen der Wohnbedingungen der Svanen. Die biopolitische Sprache steht im Einklang mit der radikalen Domestizierung der Natur, auch mit dem Wechsel vom romantischen Poem zur Techniskizze, in welcher ein Elektrizitätswerk anstatt eines Individuums die Hauptrolle übernimmt. Ferner bildet sie einen Kontrapunkt zu Personifikationen und Vermenschlichungen der sowjetischen Macht, die wiederum von den Svanen auf wundersame Weise freiwillig in Energie für den Bau »menschlicher Häuser« umgewandelt werde:

»Die Siedlungen sind so alt, dass man sich nicht an ihre Geburt erinnern kann. Und sie sind so stabil, dass ihnen weder Feuer noch Wasser etwas anhaben kann, so dass man sich wundert, woher die Swanen, die wegen der Unwegsamkeit vom Rest der Welt abgeschnitten sind, noch die Energie finden,

alte engenstrige Höhlen aufzubrechen und die Häuser neu zu bauen, mit großen Fenstern und Abzugskaminen. Aber solche Häuser werden gebaut. Um die 30 Stück pro Jahr pro Dorf. Die Sowjetmacht ist stolz darauf, dass die menschewistische Periode, geschweige denn die Zarenzeit, einen solchen Bau nicht gekannt hat. Menschliche, zivilisierte Häuser – das sind die Trümpfe in den Händen der Sowjets, und diese Trümpfe schlagen die schrecklichen, dumpfen Grabkammern der bluträgenden Türme, die mehr Tierhöhlen ähneln als Menschengesiedlungen.«<sup>23</sup>

Sobald die Transformation erfolgt ist, darf die Sprache wieder poetisch und gar romantisch im sozialistischen Sinne werden. Die Kontraststruktur alt vs. neu greift rahmend den Titel gebenden Intertext auf. Am Ende der Skizze rückt der Erzähler in die Rolle des älteren Mannes aus Lermontovs *Mcyri* (*Der Novize*), der bei Tret'jakov versichert, dass es nun keine Höhlen für alte Mythen über Räuber oder jenen Novizen gibt. Wischt er bei Lermontov den Staub vom Grabstein und liest die Aufschrift, die vom vergangenen Zarenruhm zeugt, so findet der moderne Erzähler ein Pult voller Knöpfe und Zifferblätter als Denkmal für die angebrochene Ära vor. Statt einer Inschrift nun also abstrakte Zahlen und Instrumente: »Steuerpult. Nickelknöpfe auf dem abschüssigen Marmortisch. Marmorplatten und auf ihnen Zifferblätter, die über die Arbeit jedes Turbogenerators berichten.«<sup>24</sup> Das Pult selbst – mit seiner Hilfe lässt sich der Wasserstand regulieren – erscheint wie eine fantastische Grabtafel für die vorsowjetische Vergangenheit und die annullierte Geschichte des Flusses.

Dabei schiebt das Verfahren der kontrastierenden Parallelisierung im inter- und intratextuellen Widerhall Unvereinbares ineinander. Der Erzähler betrachtet das Steuerboard wie das Gebirge von mehreren Seiten und entromantisiert es so eifrig, dass letztlich doch mythisch verwendete, wenn auch umgewertete Konnotationen aufkommen, z.B. der Sieg über die Natur. Er resümiert, dass die Höhlen, in welchen sich das Wasser staut, und die Höhlen gegenüber vom Fluss sich gegenseitig betrachten würden (*peregldyvjajutsja*) – in letzteren hätten früher Kämpfer und Partisanen gelebt, die es nun nicht mehr gäbe.<sup>25</sup> Analog wechseln die Intertexte als krasseste Kontrastpole ihre »Blicke« und stehen für zwei

auf unterschiedliche Weise romantische Epochen, die aufeinander prallen und im Endergebnis versöhnt werden.

Paraphrasiert Tret'jakovs Beginn Lermontovs Anfangsverse, so steigert sein Schlussakkord diese Spur fast bis zur Satire, die in einen affirmativen neoromantischen Gestus umschlägt. Wie Franziska Thun-Hohenstein bemerkt, arbeitet er mit gängigen Topoi der romantischen Konnotation des Kaukasus als eines Raumes ohne Zeit und ohne Geschichte, und obwohl er Entromantisierung proklamiert, »bleibt die Sprecherposition von einem Gestus der zivilisatorischen Überlegenheit über die Swanen geprägt«.<sup>26</sup>

Doch der Beobachterblick des Erzählers kann nicht umhin, sehnsüchtig Fortschritt zu projizieren, wenn er mit den Augen den Berg, den er mit einem Gesicht vergleicht, hochwandert. Auf dessen ›Stirn‹ würde er am liebsten das Akronym für das Elektrizitätswerk schreiben – ähnlich, wie die Hollywood-Inschrift in Kalifornien, aber im Kontrast zur US-amerikanischen Produktionsstätte cineastischer Massenkultur:

»Ich lasse meine Augen den Berg hochwandern. Ein riesiger Kalkfleck, den man selbst mehrere Werst entfernt sieht, bittet darum, dass man auf ihn in gigantischen Buchstaben ZAGËS schreibt. Irgendwo weiter oben, von hier aus ganz winzig, steht das Gebäude der seismischen Station, wo man dem Herzschlag der Erde lauscht.«<sup>27</sup>

Der Berg beherbergt und vertritt metonymisch eine Traumfabrik, die anstatt Poeme und Filme den Traum von der Nutzbarmachung der dynamischen Wasserkraft realisiert. Die Natur erhält anthropomorphe Züge, einen Körper mit einem Herzen – dem Menschen ebenbürtig, ihm nicht unterworfen und ihm nicht mehr drohend.

Der Erzähler erklärt, wie effektiv das Werk funktioniert, so dass es das Doppelte der bisher erbrachten Leistung produzieren könnte, wenn der Bedarf an Elektrizität steigt.<sup>28</sup> Statt der nach Innen gerichteten emotionalen Energie eines Individuums vermittelt die panegyrische Skizze, wie die elektrische Energie für die Massenversorgung hinausstrahlen wird. Die Naturromantik früherer Kaukasus-Texte weicht teilweise berauschernder Maschinenanbetung, die zwischen den nüchternen Beschreibungsabläufen des Produktionsprozesses hindurchtritt.



Der Schluss benennt »Mcyri« in »Sovmcyri« um. Er entblößt mit sprachlich innovativem und ideologisch schulbuchartigem Effekt das angewandte Verfahren der Protagonistenverwandlung, da Tret'jakov die Hauptfigur, sein geliebtes Wasserelektrizitätswerk, mit dem (georgisch klingenden) Akronym bzw. Namen ZAGËS »tauft«. Anstatt eines kränklichen Jünglings in einem Kloster wie bei Lermontov haben wir es ab jetzt mit dem vitalen Fluss Kura zu tun, der sozusagen in einem technologischen Zoo den sinnvollsten »Auslauf« haben wird:

»Der heutige Sovmcyri ist weniger romantisch – die Brauen hochziehend, schlägt er nicht den vierbeinigen Tiger mit dem Stock, sondern lockt das gelbe Tier des Bergflusses mit Zirkel und Wasserwaage in eine Betonfalle. [...] Die ZAGËS hat die Kura von der Liste der überirdischen romantischen Poesie gestrichen und sie in den Dienst der kraftvollen irdischen Sowjetprosa gestellt.«<sup>29</sup>

Die sowjetisch beherrschte Natur ersetzt den unbeherrschten romantischen Menschen, die faktographisch-experimentelle Prosa die literaturhistorisch gesehen romantische Poesie, das Elektrizitätswerk gar das literarische Textwerk, das nach der projektiven Setzung aufhören kann. Der Kaukasus interessiert hier nur als Plattform und Aushängeschild der Hydrostation, als ein Medium der Elektrizitätsgewinnung. Die Eigenwilligkeit der Natur unterliegt der Regie des neuen Lebens, das Gebirge verwandelt sich in die Theaterkulisse des »Produktionsstücks«<sup>30</sup> – und in einen »abgelesenen« Text. Der neoromantische Erzähl-Blick hält in jedem Satz die enorme Projektionsleistung seines schreibenden Beobachtens am Laufen, die er als Dokumentation, Erkenntnis und eine Lektüre des Gebirges vermittelt. Tret'jakov gibt vor, dass er etwas sieht, was den Bergen eingeschrieben ist bzw. in gewisser Hinsicht vorge-schrieben, seiner Wahrnehmung vorgängig: Er liest in diese Berge ihre bereits vollzogene Umgestaltung hinein und präsentiert die Gebirgs-landschaft sowohl vermenschlicht als auch technisiert *und* verkünstlicht: Das Kunst-Elektrowasser-Werk entspricht als gemachter Fakt, als Ding und Modell, dem Diktum avantgardistischer Produktionskunst.

Wie Susi K. Frank bemerkt, kennzeichnet die späte Phase der Fakten-literatur um 1930 herum die »Entgeographisierung und Ideologisierung

des Raums«. <sup>31</sup> In der Tat erstreckt sich Tret'jakovs sprachliche Projektions- und Ablesemacht auf die gesamte Region über geographische Hindernisse hinweg. Das kulturräumliche Symbol, das den Aufenthalt in Svanetien in allen Skizzen narrativ strukturiert, ist der Gebirgspass, der auf dem Hin- und auf dem Rückweg überquert werden muss. Als Schutzwall steht er für die räumliche Abgeschlossenheit Svanetiens, für dessen kulturelle Andersheit, für die Situierung an der Grenze der Sowjetunion und für dessen grundsätzliche Liminalität zwischen dem Festhalten an der Vergangenheit und der Entwicklung, die unser Autor als das Durchbrechen des physischen Widerstands des Gebirges samt seiner Bewohner beschleunigend bis voreilig verzeichnet. In dieser Erfolgsgeschichte funktionieren die horizontale und zeitliche Transgression reibungslos, auch jene in die Tiefe durch historische Schichten hindurch: Die Erde schneide man wie einen Kuchen mit einem Messer ab, heißt es bei der maschinenbaulichen Beschreibung der Flussbändigung, als beim Abtragen der oberen Schicht Gräber aus der Römerzeit entdeckt werden. <sup>32</sup> Das sowjetische Projekt – und Tret'jakovs Projektskizze – bringen bei der Raumumstrukturierung Zeitschichten und Kulturspuren an die Oberfläche, die sie ohne Weiteres mit Zeichen der neuen Kultur kombinieren.

Seine Skizze endet programmatisch mit einem Ausblick in die Zukunft. Der nächste Höhepunkt der projektiven Umgestaltung soll mit der Nutzung der Hänge für die Kuh- und Milchwirtschaft stattfinden:

»Svanenwiesen sind von hervorragender Qualität. Bereits heute gibt es in Svanetien Kühe ausgezeichneter Rassen. Svanetische Butter und Käse können in Zukunft vorbildliche Lebensmittel werden. Man muss aufhören, den Boden für Gerste umzugraben. Man muss billigen Mais aus Mingrelien einführen, aus den Landflächen bewässerte Almen machen, drei Mal jährlich die Mahd abnehmen, Butterschlag- und Käsekochgeräte aufstellen, und auf diese Weise Svanetien in die Schweiz verwandeln.« <sup>33</sup>

Bei aller Rationalität ist die Verwandlung Svanetiens in die Schweiz am Ende dieser rhythmischen Aufzählung landwirtschaftlicher Empfehlungen lautlich mitmotiviert. Die Schweiz als Vorbild umfasst ferner die Organisation touristischer Bergerschließung und die Vermarktung des Mineralwassers für den internationalen Export. Früher sei »der Svane«

zu den Quellen lediglich hingegangen, wenn er seinen Kater auskurieren wollte, doch habe er gelernt, eine nüchtern-ökonomische Perspektive auf das Mineralwasservorkommen einzunehmen: »Nun blinzelt er anders mit seinem Auge angesichts dieser Quellen. Nun wähnt er schon, wie die Flaschen gefüllt werden, mit guten Etiketten, und wie die Flaschen in den Ladenregalen fern liegender Städte stehen.«<sup>34</sup> Wir beobachten mit: Was man zu sehen kriegt, kommt auf den Blick an. Träumen lohnt sich. Kein Plan kann zu groß sein, um nicht erfüllt zu werden, keine Gegend zu unzugänglich, kein künstlerisches Programm zu abgehoben.

### Der Kaukasus – grotesk und erhaben

Im Gegensatz zur romantischen Kaukasus-Repräsentation konnotiert Tret'jakov Svanetiens Schluchten weder weiblich noch erotisch. Anflüge von Lust äußert der Ich-Erzähler hingegen bei der wiederkehrenden vertikalen Anwendung seines kontrollierenden bis kolonialisierenden Blicks und bei der Präsentation der wiederum phallischen sowjetischen Vertikale. Das Verhältnis zwischen der Gebirgslandschaft und dem in ihr situierten erzählenden Subjekt spiegelt möglicherweise eine bei Tret'jakov zu vermutende homosexuelle Ausrichtung. Darüber hinaus erinnert sein rationaler Kaukasus an eine der bizarrsten Gestalten, die der Experimentator kurz vor seiner ersten Georgienreise als Standardmodell im Sinne Boris Arvatovs<sup>35</sup> für die Theaterbühne geschaffen hat: die asexuelle, überrationale Milda im Diskussionsstück *Choču rebënka* (*Ich will ein Kind haben*, 1926–1927). Milda repräsentiert und reproduziert die sowjetische Idee, auf die sich der Eros überträgt.

Tret'jakovs Kaukasus taucht wie ein weiterer sowjetischer Standard<sup>36</sup> in nunmehr topographischer Variante auf. Wie China kann Svanetien ungeachtet dessen Fremdheit sowjetisiert werden und muss es geradezu als überzeugendes Beispiel der staatlichen (Omni-)Potenz. Je schwieriger das Projekt, desto überwältigender, selbstversichernder die Repräsentation der Sowjetmacht, die sich an dem Noch-Fremden abarbeitet. Diese Macht übt unser Schriftsteller mittels Spracharbeit und aktiv-projektiver ›Beobachtung‹ der Kippmomente von alt/fremd zu neu/eigen aus. Seinem Reiseschreibprojekt haftet eine masochistische Note an, da er die Transformation und dabei auftretende Probleme anhand seines Dort-gewesenseins im Selbstversuch demonstriert. Es handelt sich weniger

um Erlebnis- als um Erkenntnisreisen: Seinen Körper und Affekthaushalt blendet er weitestgehend aus und sein bereits angesammeltes Wissen bestätigt sich meistens an den gewählten Beispielen.

Der Kaukasus steht letzthin über den angeführten Kontrasten. Das Gebirge mit dem unberechenbaren Klima und den aus der Geschichte gefallen Svanen büßt seine Erhabenheit sogar dann nicht völlig ein, wenn es mit der – noch rudimentär ausgebauten – Infrastruktur überschrieben wird. Und wenn es ihr stellenweise weicht, erhält es eine neoromantisch-sowjetische Note des Erhabenen, so in der zweckdienlichen Einheit von Wasserkraft und Steuerboard.

Angesichts der Berglandschaft, die das größte Hindernis für das Vordringen der stereotypisch männlich-aktiven und gleichzeitig weiblich-fürsorglichen Sowjetmacht darstellt, erscheint der Autor unterwegs gelegentlich selbst nichtig, verloren und bedroht in seinem Vorhaben, die engen Gebirgspässe leichtfüßig zu überwinden<sup>37</sup> oder sie sich wie Stadtstraßen zu denken:

»Weiße Flusswürmchen haben sich durch die Schluchten gefressen. Wenn man am Wasser steht, kommt es einem vor, als stünde man auf einer schmalen, städtischen Straße, die von steil aufragenden, fünfgeschossigen Häusern umstellt ist, nur ist diese Straße nicht mit Kopfstein gepflastert, sondern mit den mattweißen, hüpfenden und brüllenden Schaumkronen des Gletscherwassers.«<sup>38</sup>

Das gesamte Umgestaltungsprojekt erscheint mal komisch, mal fantastisch, doch nie zu übermäßig. Die hervorgehobenen und angepriesenen Teile dieses Kaukasusbildes setzen sich zu einem nachvollziehbaren Ganzen zusammen, das nicht bis zur Satire übertrieben, nicht lächerlich bis zur Unglaubwürdigkeit wird. Tret'jakov verzerrt kontrolliert. Er geht nur so weit, dass er die – vorrangig sprachlich evozierten – Abstecher ins Irrationale wieder überwindet.

Dem Erhabenen als Mittel der Naturbeschreibung im 18. und 19. Jahrhundert haftet bei Edmund Burke und Immanuel Kant etwas Groteskes mit seiner Ehrfurcht erregenden Schönheit, Größe und Dunkelheit an, die das Subjekt anziehen und es abstoßen, dabei unendliche Macht ausstrahlend.<sup>39</sup> Bei Tret'jakov verschiebt sich diese ästhetische Funktion

vom Kaukasus auf die Ideologie und umgekehrt, er schreibt letztere dem Gebirge zu. Im Einklang mit Kants Begriff des Erhabenen gelingt ihm die Distanzierung von den Bergen durch Referenz auf das Ideal – das Gesetz der Sowjetmacht, das nicht nur die Rolle des Eros übernimmt, sondern auch die des Über-Ichs: Die neue Wohn- und Fabriktopographie bezwingt die Natur und überholte Lebensweisen, sie bezwingt die Leidenschaft und Lust literarisch präfigurierter Kaukasuserfahrung durch Grundsätze von Produktion und fordistischer Alltagsorganisation.

Damit durchbrechen diese Reiseskizzen die Trope des Unsagbaren, die zum Erhabenen gehört, denn die Grenzerfahrung, die Tret'jakov beschäftigt, ist eine, an der die Vorstellungskraft nicht scheitert: Sie ermöglicht geradezu die Einsicht in die Realisation des gelingenden Übergangs – mit Lust an der Präsenz und Schmerz der Intensität der Erfahrung,<sup>40</sup> die der Erzähler bereitwillig in Kauf nimmt. Auf diese Weise dominiert doch ein romantischer Grundton, jede Skizze dokumentiert ein Stück weit die stattfindende Transformation und leiert weitere Schritte an. Da sie zu Lebzeiten des Autors nicht vollendet wird, kann sie weiter erwünscht, reisejournalistisch begleitet und als Dokumentation imaginiert werden.

Der offene imperiale Besitz- und Zivilisationsanspruch bringt jede von Tret'jakovs Reisen von Neuem auf den Weg. Die Noch-Nicht-Realisierung thematisiert er mit besonderem Genuss, steigert sie ja in unzähligen Anläufen die Lesespannung: Der Weg zum Sozialismus in Svanetien geht wiederholt mit absurd-tragischen Vergleichen, Kontrasten und Situationen einher. Die semantischen Effekte um Umfeld des Komisch-Grotesken unterscheiden diese noch dichten bis ornamentalen Reiseskizzen von später in den 1930er Jahren glatteren, rhetorisch und sujethaft vorhersehbaren Texten. Das Projekt der großen Projektion wirkt mit den entblößten und metaphorisierten Kontrasten wie im Kunstmärchen geträumt – hundert Jahre nach Puškin und Lermontov sowie vor hundert Jahren von heute aus gesehen: ›Sovkavkaz‹ als Nachahmung der Schweizer Alpen und Standard für internationalen sozialistischen Wohlstand.

- 1 Vgl. Ratiani, Irina, *Kinematografičeskoe nasledie: stat'i, očerki, stenogrammy vystuplenij, doklady, scenarii*, Sankt-Peterburg 2010, v.a. 146–181 u. 284–294.
- 2 Tret'jakov, Sergej, »Mcyri«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 147–150. (Original in: *Pravda*, 21.4.1927)
- 3 Maisuradze, Giorgi u. Franziska Thun-Hohenstein, »*Sonniges Georgien*«. *Figuren des Nationalen im Sowjetimperium*, Berlin 2015, 168.
- 4 Tret'jakov, »Schluchtenmenschen«, in: Maisuradze u. Thun-Hohenstein, »*Sonniges Georgien*«, aus d. Russ. v. Sofia Schneeweiss, 325–331, 327; Tret'jakov, »Ljudi v uščel'jach«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 156–160, Original in: *Pravda*, 15.4.1928.
- 5 Vgl. Tret'jakov, »Otkuda i kuda?«, LEF 1 (1923), 193–203. Zum Unterschied zwischen Faktograph und operativem Schriftsteller vgl. Sasse, Sylvia, »Geographie von unten. Geopoetik und Geopolitik in Sergej Tret'jakovs Reisetexten«, in: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. v. Sylvia Sasse u. Magdalena Marszałek, Berlin 2010, 261–288, hier 267.
- 6 Der Kaukasus-Text wird hier in Anlehnung an Vladimir Toporovs Begriff des »Petersburger Textes« als intertextuelles, semantisch-ästhetisches Gebilde verstanden, das sich in der russischen Romanik formiert hat.
- 7 Er stilisiert sich als bereits fertigen Sowjetmenschen, so dass er keine Entwicklung sucht; Individuen äußern sich bei ihm nur als repräsentative Typen oder Illustrationen, und er selbst nimmt sich als emotionale Persönlichkeit zurück, sich regelrecht zum Beobachter- und Schreibmedium erklärend.
- 8 Vgl. z.B.: Greenleaf, Monika, *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford 1994; Layton, Susan, *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*, Cambridge 1994; Ram, Harsha, *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*, Madison 2003.
- 9 Reisner, Oliver, »Kaukasien als imaginierter russischer Raum«, in: *Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten*, hg. v. Bianka Pietrow-Enker, Göttingen 2007, 69.
- 10 Vinogradov, Boris S., *Kavkaz v russkoj literature 30-ch godov XIX veka (Očerki)*, Groznyj 1966.
- 11 Lotman, Jurij M., »Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova«, in: *Lermontovskij sbornik*, hg. v. Akademija nauk SSSR / I. S. Čistova (otv. red.), Leningrad 1985, 5–22.
- 12 Sasse, »Geographie von unten«, 284.
- 13 Tret'jakov, »Tri zapora (Poezdka v Svanetiju)«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 153–156. (Original in: *Zarja Vostoka*, 12.10.1927)
- 14 Zum Begriff des Grotesken vgl. Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957; Fuß, Peter, *Das Grotteske: Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln, u.a. 2001.
- 15 Belyj, Andrej, *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*, Moskva 1928.
- 16 Tret'jakov, »Mcyri«, 147.
- 17 Puškins *Kavkazskij plennik (Der kaukasische Gefangene)* thematisiert die Antithese von Natur und Zivilisation. Der Protagonist, der sich gesellschaftlich überflüssig fühlt, dient bei den russischen Truppen im Kaukasus und wird von Tscherkessen gefangen genommen. Eine ihn liebende Tscherkessin verhilft ihm zur Flucht und ertränkt sich dabei, da er ihre Liebe nicht erwidert.
- 18 Beyrau, Dietrich, »Das bolschewistische Projekt als Entwurf und als soziale Praxis«, in: *Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit*, hg. v. Wolfgang Hardtwig, München 2003, 13–39, hier 33.
- 19 Tret'jakov, »Novaja Svanetija«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie*, 178–183, hier 180. [1931]
- 20 Ebd., 179: »Место, где стоит исполкомовский дом, – Новая Местия.«
- 21 Ebd., 179: »Башня и культурный дом – вот концы компаса, отмечающего поворот старой Сванетии на новый лад.« Alle Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, v. d. Verf.
- 22 Vgl. Papernyj, Vladimir, *Kul'tura dva*, Moskva 1996, insbes. 72–99.
- 23 Tret'jakov, »V pereulkach gor. Očerki«, in: Ratiani, *Kinematografičeskoe nasledie [Molodaja gvardija*, 3 (1930), 95–100], 165–171, hier 165: »Постройки так древни, что их рождения нельзя запомнить. И так прочны – их не

- берет ни огонь, ни вода, – что диву даешься, откуда у сванов, отрезанных непроходью от всего остального мира, избирается еще энергия разламывать старые узкооконные пещеры и строить дома поновому, с большими окнами и вытяжными каминами. А такие дома строятся. Штук по 30 в год на село. И советская власть гордится тем, что этой стройки не знал ни мень-шевистский период, ни тем более царское время. Человеческие культурные дома, это – козыри в руках Советов, и козыри эти побивают страшные, затхлые склепы кровомстительных башен, похожих больше на берлоги зверей, чем на жилье людей.»
- 24 Tret'jakov, »Mcyri«, 150: »Пульг. Никелированные кнопки на покато мраморном столе. Мраморные доски – на них циферблаты, говорящие о работе каждого турбогенератора.«
- 25 Ebd., 150.
- 26 Maisuradze u. Thun-Hohenstein, »*Sonniges Georgien*«, 181.
- 27 Tret'jakov, »Mcyri«, 149: »Бреду глазами вверх по горе. Огромное известковое пятно во лбу горы, видное за многие версты, просит вписать в него гигантскими буквами »ЗАГЭС«. Где-то выше, крошечное отсюда, здание сейсмической станции, там слушают сердцебиение земли.«
- 28 Ebd., 149.
- 29 Ebd., 150: »Сегодняшний Совмццри менее романтичен – он, сведя брови, не палкой бьет четвероногого барса, а циркулем и ватерпасом заманивает в бетонную засаду желтого зверя горной реки. [...] ЗАГЭС снял Куру с учета надземной романтической поэзии и зачислил ее в штат крепкой земной советской прозы.«
- 30 Ebd., 148: »Между главной плотиной и каналом – прокоп специальный, – прорванный динамитом в скале ход из озера в Куру. Это – как запасной выход в театре.«
- 31 Frank, Susi, »Reisen und die Konzeptualisierung des sowjetischen Raums in den 1930er Jahren«, in: *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Wolfgang Kissel, Bielefeld 2009, 223–260, hier 224.
- 32 Tret'jakov, »Mcyri«, 149: »могильники римских времен: плита подстилкой скелету, две плиты стенками и плита покрышкой.«
- 33 Tret'jakov, *Svanetija*. (Očerki iz knigi *V pereulkach gor*), Moskva 1928, 51: »Качество сванских лугов блестящее. Уже сейчас имеются в Сванетии высокопородные коровы. Сванское масло и сыр смогут в будущем стать образцовыми продуктами. Надо бросить ковырять поля под ячмень. Надо ввозить дешевую кукурузу из Мингрелии, обратить земли в поливные луга, трижды в год снимать покос и ставить маслобойки да сыроварни, обращая Сванетию в Швейцарию.«
- 34 Tret'jakov, *Svanetija*, 51: »Теперь он уже прищуривает свой глаз на эти источники иначе. Ему уже мерещится разлив в бутылки, хорошие этикетки на этих бутылках, бутылки эти на стойках магазинов в далеких городах.«
- 35 Arvatov, Boris, *Kunst und Produktion. Entwurfeiner proletarisch-avantgardistischen Ästhetik*, hg. u. aus dem Russ. von Hans Günther und Karla Hielscher, München 1972 [1922], insbes. 93–94 (»Von der Theaterregie zur Montage des Lebens«).
- 36 Vgl. Tret'jakov, »Standart«, *Oktjabr' mysli* 1 (1924), 30–33.
- 37 Z.B. Tret'jakov, *Svanetija*, 24.
- 38 Tret'jakov, »Schluchtenmenschen«, 325; Tret'jakov, »Ljudi v uščel'jach«, 156: »Белые черви речек источили ущелья. Когда стоишь у воды, похоже, будто вышел на узкую городскую улицу, обсаженную отвесами пятиэтажных домов, но улица мощена не бульжником, а беломутными, прыгающими и орущими буграми ледниковой воды.«
- 39 Vgl. Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, u.a. 1989.
- 40 Jean-François Lyotard beschreibt das Erhabene als Intensität der Konfrontation mit dem Gegebenen und die Suspendierung des Nichts, vgl. Lyotard, Jean-François, »Das Erhabene und die Avantgarde«, *Merkur* 38 (1984), 151–164, hier 160.





Sylvia Sasse

## Schneesturm im Gebirge: das Hans Castorp-Syndrom

Im Moskauer Konzeptualismus war Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* Kult. Das medizinisch verordnete Nichtstun der Patienten im Internationalen Sanatorium Berghof, das alle Handlungen kompensierende stundenlange Gerede der »Berggäste«, die Halluzinationen von Hans Castorp bei seinem Skiausflug, die phantastischen Fieberdelirien der tuberkulösen Patienten, die detaillierten Interpretationen der Krankheitssymptome, die Wortmagie der Séancen – all das traf sich mit den diskursiven Vorlieben der Moskauer Konzeptualisten. Das mondäne Bergsanatorium in Davos war für sie ein Ort der permanenten Produktion und Rezeption von Geschichten, philosophischen Erörterungen, Symptomen und wilden Assoziationen.

In einem Gespräch über den *Zauberberg* zitiert Andrej Monastyrskij einen der letzten Gedanken des Erzählers; er zitiert zwar falsch, trotzdem oder gerade deshalb gibt dieses Beinahe-Zitat Aufschluss über die Rezeption dieses Romans im konzeptualistischen Kreis: »Erinnerst du dich, am Schluss, ganz am Schluss, beinahe im letzten Absatz, sagt er so etwas wie: Nun, lieber Leser, das ist alles Unsinn. Das wichtigste ist der Geist der Erzählung, der weiter über diesem Berg weht...«<sup>1</sup> Monastyrskij erinnert sich nur vage, weil er bereits eine konzeptualistische Verstärkung des Titels im Sinn hat, bei der es – ganz im Sinne von Thomas Mann –

nicht um den Berg geht, der verzaubert ist, sondern um den Berg, der zaubert, der Geschichten produziert.<sup>2</sup> Andere Mitglieder des konzeptualistischen Kreises griffen den *Zauberberg* in ihren Zeichnungen und Installationen auf. Jurij Lejderman machte eine Zauberberginstallation mit Illustrationen zu den einzelnen Kapiteln, die Gruppe ›Inspektion Medizinische Hermeneutik‹, der neben Lejdermann auch Sergej Anufriev, Pavel Pepperštejn und Pavel Fedorov angehörten, führte Zauberberggespräche und baute eine fiktive Schweiz, deren narratives Zentrum der *Zauberberg* war. Der glühendste Verehrer des *Zauberbergs* unter den Medhermeneuten war zweifellos Pepperštejn.<sup>3</sup> Er las den *Zauberberg* das erste Mal mit dreizehn Jahren, dann wieder und wieder, bis er die Protagonisten des Romans so gut kannte wie seine eigenen Freunde. Zu dieser Zeit gab er sich auch den Namen Pepperštejn (geboren als Pivovarov), abgeleitet von Mynheer Peeperkorn, der Figur des älteren Holländers, der im Gasthaus Berghof gastierte und eigentlich Pieter Peeperkorn hieß.<sup>4</sup> In einem Gespräch mit Fedorov nennt Pepperštejn den Roman selbst einen Gipfel: »Der *Zauberberg* ist der Gipfel, der höchste verzauberte Raum.«<sup>5</sup>

### Die fiktive Schweiz

Der *Zauberberg* im *Zauberberg* ist für Pepperštejn und die Medhermeneuten ein Ort der Fiktion, nicht nur ein fiktionaler Ort, sondern ein Ort, an dem Fiktionen produziert werden. Ganz in diesem Sinne konzipierten sie für ihre erste Ausstellung in der Schweiz 1992 eine Schweiz aus fiktiven Schweiztexten. Die Ausstellung bestand insgesamt aus zwei Teilen: +*Medizin* und *Schweiz*+. Der zweite Teil, *Schweiz*+, wurde in der Shedhalle in Zürich gezeigt, der erste Teil blieb leider Projekt.<sup>6</sup> Hätte die gesamte Ausstellung – beide Teile – realisiert werden können, wäre ganz nach der Vorstellung Pepperštejns der erste Teil (+*Medizin*) oben auf dem Berg, in einem Hochgebirgssanatorium, und der zweite Teil (*Schweiz*+) »unten im Tal«, in einer neutralen Halle installiert worden.<sup>7</sup>

Die fiktive Schweiz resultierte bei den Medhermeneuten aus einem Mangel an realer Reiseerfahrung bzw. Reisemöglichkeit, sie waren vorher nie in der Schweiz gewesen. So entstand also keine touristische Schweiz, die man besuchte, bereiste und die man dann in seinen Erinnerungen beschrieb, so wie das schon Nikolaj Karamzin oder Lev Tolstoj während ihrer Reisen gemacht hatten, es handelte sich vielmehr um eine

Schweiz, die man nur aus der Literatur, aus Filmen und aus Wörtern kannte, ein ›Phantomland‹ Schweiz. Pavel Pepperštejn kommentierte die Idee wie folgt:

»Uns interessiert nicht die reale Schweiz, sondern die Schweiz als weitverzweigte, transdiskursive Halluzination, als die sie uns in Rußland vorschwebt. Das russische kollektive Bewußtsein träumt infolge seines ›Hineingeworfenseins in die eigene Grenzenlosigkeit‹ ständig von anderen Ländern, denen es verschiedene Rollen, Funktionen und Strategien im eigenen paranoiden Schauspiel zuteilt. Dabei glaubt es nicht ganz an die Realität dieser Länder und erinnert an einen Drogensüchtigen, der alle Dinge verdächtigt, nur seine Halluzination zu sein.«<sup>8</sup>

Die von den Medhermeneuten in der Schweiz installierte fiktive Schweiz entsprach also nicht der Schweiz, wie sie von sowjetischer oder Schweizer Seite aus repräsentiert wurde, sondern einer Schweiz, wie sie im privaten Kreis der Moskauer Konzeptualisten imaginiert wurde.

Die Ausstellung *Schweiz+* bestand aus sechs Korridoren, die durch Türen und Pfeile miteinander verbunden waren: 1. Leninkorridor mit Episoden über Lenin in der Schweiz, 2. Štirlitzkorridor mit Szenen aus der sowjetischen Kultfernsehserie *Siebzehn Augenblicke des Frühlings* (*Semnadcat' mgnovenij vesny*), die u.a. in Bern spielt und mit Schwarz-weißfotos, die imaginäre Deutsche in einer fiktiven Filmschweiz zeigen, 3. Sherlock Holmes-Korridor: Korridor mit Illustrationen aus Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes*, der in der Schweiz bei den Reichenbachfällen verschwand, 4. Zauberbergkorridor: Textfragmente aus Thomas Manns *Zauberberg*, 5. Kabakovkorridor mit Bildern aus Kabakovs erster Ausstellung 1985 in der Kunsthalle Bern und 6. Švejcarkorridor mit Bildern vom russischen Švejcar (Portier).

Die Korridore waren durch Pfeile und Türen miteinander verbunden. Wie im topographisch organisierten *Zauberberg*, dessen einzelne Kapitel oben oder unten, im Speisesaal oder in den Krankenzimmern spielen, fertigten die Medhermeneuten neben den realen Korridoren »mentale Schaubuden«, in denen die Bewegung von »oben nach unten«, zwischen »Bergspitze und Tal« erzählt wurde. Das alles dominierende Sujet hieß »Abstieg und Fall«, es begann mit der Castorp'schen Schneewanderung;

von dort aus führte ein Pfeil zum Štirlitzkorridor, zu einem gewissen Pastor Šlaga, der dafür bekannt war, ebenso wie Castorp, nicht Skifahren zu können.<sup>9</sup> Von Castorp führte ein anderer Pfeil direkt zu Sherlock Holmes, von dort aus ging ein weitere Pfeil zu Professor Pleischner aus dem Štirlitzkorridor und schließlich kam man nach ein paar weiteren Pfeilen bei Lenin an.

Im vierten Korridor, dem Zauberbergkorridor, war die Verbindung zur Projekt gebliebenen Ausstellung *+Medizin* schon angelegt. Dort stand ein Liegestuhl mit warmen Decken, und an den Wänden waren Texte und Illustrationen zu einzelnen Passagen aus dem Roman befestigt. Es waren Szenen aus dem Speisesaal, die Bleistiftszenen zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat, Röntgenszenen mit Dr. Krokowski, und Szenen mit Mijnheer Peeperkorn an den Wasserfällen.<sup>10</sup> In *+Medizin* oben auf dem Berg sollte dann eine diskursive Poliklinik eingerichtet werden, die einzelnen Zimmer – ein Erholungsraum für die Kranken, ein Vorzimmer, leere Behandlungszimmer – sollten für die Besucher begehbar sein. Von den Zimmern aus hätte man auf die Berge schauen sollen. Allerdings sollten gerade am Ort der maximalen Aussicht, auf den Balkonen des Sanatoriums, nicht die realen Berge zu sehen sein, sondern künstliche. Die reale Aussicht auf die Berge sollte durch Jalousien, auf denen mentale Landschaften zu sehen sein würden, ersetzt werden.

Die Medhermeneuten wollten nach Kabakovs Idee der ›Totalen Installation‹ vorgehen und ein Modell der Schweiz schaffen, das von der realen Schweiz selbst nicht gestört wird. Kabakov hatte diese strikte Trennung als Voraussetzung für das Funktionieren von ›Totalen Installationen‹ beschrieben: Die Welt tritt in den ›Totalen Installationen‹ immer »als ein vollständig geschlossenes Universum auf, als ein vollständig in sich geschlossenes Modell der Welt«<sup>11</sup>. Kabakov hatte seine ›Totalen Installationen‹ erst gebaut, nachdem er 1987 in den Westen kam. Die ›Totalen Installationen‹ exportieren, so betrachtet, nicht nur den sowjetischen abgeschlossenen Raum in den Westen, sie exportieren auch die Beobachterperspektive des »Russen ohne Fenster«, die nach allen Seiten abgeschlossene sowjetische mentale Topographie, in den Westen.<sup>12</sup> Die Medhermeneuten bauten ihre ›Totalen Installationen‹ im Unterschied zu Kabakov eher wie Bücher, in die man eintritt. Das aus den Schweizertexten hergestellte Narrativ nannten sie »transdiskursive Halluzination«<sup>13</sup>. Auf dem Berg ist nicht das zu sehen, was die Aussicht selbst hergibt,

sondern die literarische Vorstellung davon. Man könnte diese Strategie als Inszenierung des ›fiktionalen Sehens‹ beschreiben, bzw. als Inszenierung einer Enttäuschung, denn derjenige, der ganz oben steht, der den Berg erklommen hat, wird nicht mit der ›natürlichen‹ Aussicht belohnt, sondern nur mit einem Bild seiner Erwartung. Die Medhermeneuten stülpten so die Eigengesetzlichkeit der inneren Vorstellungswelt nach außen, gerade weil es, wie im Fall der »fiktiven Länder«<sup>14</sup>, jenseits des diskursiven Materials keine reale Erfahrung gab.

### Das Hans Castorp-Syndrom

Der fiktive und halluzinative Schweiztext der Medhermeneuten findet seinen Höhepunkt und seinen Ausgangspunkt in Hans Castorps Schneeausflug. Hans Castorps Schneeausflug wird bei den Medhermeneuten zu einer Urszene des Literarischen umgedeutet, sie sprechen sogar vom Hans Castorp-Syndrom. Damit spielen sie auf jenen Moment des Ausflugs an, in dem Castorp – vom Schneesturm völlig desorientiert und schneeblind – zu halluzinieren beginnt und das äußere Sehen durch ein inneres Sehen, die Einbildungskraft ersetzt. Nicht von ungefähr hatten sie in die Mitte ihrer Installation *Schweiz+* das Schweizerkreuz gesetzt und es gleich noch aus der Perspektive ihrer Zauberberglektüre gedeutet:

»The white of the Swiss Cross is used  
in analogy to the white of the Alpine peaks.  
This white represents an open mental space,  
a blank sheet of paper on which a text can be  
written or a thought reformulated.«

Die fiktive Schweiz der Medhermeneuten wurde dadurch als Möglichkeit, als Beginn des Fiktionalen schlechthin verstanden, der weiße Gipfel der Schneeberge nicht als Ort der Aussicht und des Überblicks inszeniert, sondern als leere, weiße Seite. Mit dieser Interpretation stülpten die Medizinischen Hermeneuten der Schweiz und Thomas Mann ein klassisches russisches Narrativ über: das Schneesturm- und Schneenarrativ. Seit der Romantik tauchen Schneestürme in der russischen Literatur regelmäßig auf und haben stets auch eine poetologische Funktion, der Whiteout sorgt für einen Verlust der Orientierung in Raum und Zeit,

für Unvorhersehbarkeit der Zukunft und wilde Visionen und Halluzinationen. Pepperštejn bringt das von Thomas Mann mit »Schnee« betitelte Kapitel im *Zauberberg* mit einem Gedicht von Nikolaj Nekrasov in Verbindung, mit *Moroz, Krasnyj Nos* (*Frost, Rote Nase*, 1862-1864), einer der nach Pepperštejn sakralen Texte der russischen Kultur, den jedes Kind in der Schule auswendig lernen musste. Bereits in diesem Text ist das Halluzinieren beim Erfrieren Thema, es geht um eine junge Frau, die im Wald in einem Schneesturm steckenbleibt.

Doch zunächst zu Thomas Manns *Zauberberg*. Im Kapitel »Schnee« wird Hans Castorp zum Skifahrer, er bringt sich das Skifahren sogar selbst bei, auch wenn das Selbsttraining ziemlich unwahrscheinlich klingt. Warum aber will er nach schon zwei Jahren im Sanatorium nun plötzlich Skifahren lernen? Die Schneemassen erfüllen, so der Erzähler, sein »Gemüt mit dem Bewußtsein der Abenteuerlichkeit und Exzentrizität dieser Sphäre«<sup>15</sup>. Er sucht eine »innigerfreie Berührung mit dem schnee-verwüsteten Gebirge«,<sup>16</sup> will »sich ins Ungeheuerliche vorwagen«,<sup>17</sup> will das »Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde«,<sup>18</sup> spüren. Kurzum, Hans Castorp will, nach all der Regelmäßigkeit des Lebens im Sanatorium, nach all dem Komfort, dessen er sich beim Beobachten der Elemente da draußen zu schämen begann, in eine Unvorhersehbarkeit aufbrechen, die nichts mit Krankheit zu tun hat, sondern die dem Tod auf eine andere Weise nahekommt, von außen. Es ist sein Drang, nicht mehr Zuschauer sein zu wollen, nicht mehr von der Balkonloge aus das Naturschauspiel beobachten zu müssen, sondern selbst Teil dieses Schauspiels der Elemente zu werden.

Von Beginn an benutzt der Erzähler Begriffe aus dem Theater, um den Wechsel vom passiven Zuschauer des Naturschauspiels, der das »leise Geisterspiel« als »äußerst unterhaltend« wahrnimmt und der es als »Schleier-Phantasmagorie der »heimlichen Wandlungen« beschreibt, hin zum Mitspieler der Elemente zu verdeutlichen.<sup>19</sup> Das Unvorhersehbare, die winterlich unberührte Gebirgslandschaft, wird vom Erzähler zum einen mit dem »Ungeheuerlichen«, dem »Wilden« und dem »Kritischen« assoziiert, zum anderen wird sie stets als eine Landschaft geschildert, die nicht nur nichts voraussehen lässt, weil das Wetter stets umbrechen kann, sondern die ganz generell und auf ganz unterschiedliche Weise das Sehen erschwert. Schon vor dem eigentlichen Skiausflug sind die

Draußen war  
das trübe  
Nichts,

die Welt  
in grauweißer  
Watte,

die gegen  
die  
Scheiben  
drängte,

in Schnee=  
qualm  
und  
Nebel=  
dunst  
dicht  
verpackt.



Berge ständig von Nebel, Schneewolken und Gestöber verdeckt, der Blick vom Balkon des Sanatoriums führt Hans Castorp mal in ein »wattiges Nichts«, <sup>20</sup> dann in ein »dunstiges Nichts« oder in ein »trübes Nichts«, in eine Welt wie »grauweiße Watte, die gegen die Scheiben drängte, in Schneequalm und Nebeldunst dicht verpackt«<sup>21</sup>. Dieses Nichtsehen-können war den Medhermeneuten der Anlass für ihre Idee, die Aussicht durch visuelle Fiktionen zu verstellen. Wenn man ohnehin nichts sehen kann, dann muss man sich die Landschaft dahinter einbilden. Aber nicht nur für die Medhermeneuten war die Balkonszene im Berghof, das Sehen in undeutliches Nichts, ein ästhetisches Vorbild. Auch die Kollektiven Aktionen haben ein Sehkonzept für ihre praktische Ästhetik entwickelt, das die Grenze zwischen Einbildung und Sehen berührt. Sie erfanden zur Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung die »Zone der Ununterscheidbarkeit« (»zona nerazličenja«), eine Zone, in der man zwischen dem, was man sieht, und dem, was man zu sehen glaubt, nicht mehr unterscheiden kann. Finden Handlungen in dieser Zone statt, mischen sich bei den Beobachtenden stets Einbildung und das nur schemenhaft Wahrgenommene.

Während Castorp von seinem Balkon aus dieses »Nichts« nicht erobern kann, nicht weiß, was sich darin ereignet, er also nur Zuschauer bleibt, soll der Schneeausflug direkt ins Innere dieses Nichts führen. Und auch beim Erzählen des Schneeausflugs lenkt der Erzähler sofort wieder auf das Sehen:

»[K]ein Gipfel, keine Gratlinie war sichtbar, es war das dunstige Nichts, gegen das Hans Castorp sich emporschob, und da auch hinter ihm die Welt, das bewohnte Menschentum, sich sehr sehr bald schloss und den Augen abhanden kam, auch kein Laut von dorthin mehr zu ihm drang, so war denn seine Einsamkeit, ja Verlorenheit, ehe er's gedacht, so tief, wie er sie sich nur hatte wünschen können [...]. Es war überall gar nichts und nirgends etwas zu sehen. [...] Während sein Blick sich in der weißen Leere brach, die ihn blendete, fühlte er sein Herz sich regen, das vom Aufstieg pochte.«<sup>22</sup>

Nun ist Hans Castorp nicht mehr Zuschauer, sondern befindet sich auf jenem »Schauplatz«, der ihm für das »Austragen seiner Gedanken-



komplexe« am adäquatesten schien.<sup>23</sup> Der Erzähler vergleicht das Fahren Castorps zunächst mit einem »freien Schweifen«, einem Fahren ohne Wege, frei von Schildern, Stangen und anderer »Bevormundung«.<sup>24</sup> Castorp lässt sich regelrecht fahren, er »überlässt sich dem Gefälle«<sup>25</sup>. Dabei handelt es sich um eine ziemlich phantastische Fahrt, wie sie eigentlich nur literarisch möglich ist; als Anfänger fährt er kreuz und quer durchs Gelände, mal runter, mal rauf, »gegen den Himmel«<sup>26</sup>.

Aus Hans Castorps Gleiten machen die Medhermeneuten, und zwar Sergej Anufriev, einen eigenen Begriff, das »Gleiten ohne Täuschung« (»skol'ženie bez obmana«), ein Begriff, der von ihm selbst absichtlich nie definiert oder erklärt wird, der also selbst nicht festgemacht und in seiner Bedeutung zementiert wird. Und auch Hans Castorps Skier tauchen überall im konzeptualistischen Kreis auf, sie stehen in Installationen der Medhermeneuten herum und werden zur »Diskursfigur« des »Lyžnik« (Skiläufers), also desjenigen, der selbst beim Schreiben ins Gleiten kommt.<sup>27</sup>

Hans Castorps Schneefahrt ist jedoch nur zu Beginn ein »freies Schweifen« auf Skiern, denn allmählich – mit zunehmender Intensität des Schneesturms – verwandelt sich der Ausflug in eine Höllenfahrt. Der neblige Schleier und leichte Schneefall werden von Sturm und Kälte und »Wirbelgedränge«<sup>28</sup> jäh abgelöst, die »Urstille« verwandelt sich in ein unbarmherziges Heulen, die Sicht geht völlig verloren.<sup>29</sup> Castorp verliert die Orientierung, im Horizontalen wie im Vertikalen, er verirrt sich, fährt im Kreis herum, bis er schließlich dort ankommt, wo er bereits eine Stunde zuvor war: an einer Hütte. Dort nun, mit der »beginnenden Unklarheit seines Sensoriums«<sup>30</sup> (er hat nicht nur das Raum-, sondern auch das Zeitgefühl verloren), verfällt Castorp nach einem kräftigen Schluck Portwein in einen zweiteiligen halluzinativen Traum. Zunächst träumt er vom Paradies, er erinnert sich im Traum an das »Südmeer«, das er nie gesehen hat, er spricht sogar im Traum vom Wiedererkennen, so als erkenne er eine Phantasie wieder, die er schon immer mit sich herumgetragen hat. Überhaupt ist der Traum die totale Verkehrung seiner Lage, aus der Höllenfahrt wird der Paradiesaufenthalt, aus der Kälte die Wärme des Südmeeres, aus der Schneeblindheit der totale Überblick von der Bergküste aus, ein reines Schauen – wie im Theater, sogar nach hinten kann er sehen. Aber auch das erblickte Paradies, die eigene Phantasie, beherbergt in ihrem Zentrum eine Hölle. Mitten im Paradies steht ein Tempel,

in dem zwei alte Frauen ein Kind schlachten. Erst die Höllenschau öffnet ihm die Augen für die Interpretation des Gesehenen, eine wirre Interpretation. Pavel Pepperštejn formuliert es so: »Alles im Paradies lebt mit Seitenblick (s ogljadjkoj) auf die Hölle, das ist die Bedingung des Paradieses. Zudem ist die Hölle der sakrale Ort innerhalb des Paradieses, ihr Heiligtum.«<sup>31</sup> Dass das Leben den Tod, das Paradies die Hölle, das Eigene das Andere nicht einfach nur beinhaltet, sondern in ihrem Inneren nur so weit verbirgt, dass man dieses Andere zwar nicht sehen, immer aber erahnen kann, gleichsam als Drohung, ist die Erkenntnis von Castorps Schneeausflug. Da wundert es nicht, dass im Moment der Erkenntnis ein neuer Umschlag stattfindet, nämlich ein Wetterwechsel, Castorp ist gerettet und macht sich auf den Weg zurück ins Sanatorium.

Der Whiteout, mit dem man das Phänomen der Derealisierung durch Schnee (Blendung) oder durch Schneesturm (Verlust der Verlässlichkeit des Sehens) charakterisiert, verwandelt Castorps Skigleiten in ein wildes Gleiten von Bildern und Gedanken. Der literarische Text, der dabei produziert wird, ist selbst phantastisch, ein Text, der nach anderen Regeln funktioniert als der Rest des Romans.<sup>32</sup>

### Schneestürme als Urszenen des Literarischen

Dass die Moskauer Konzeptualisten Hans Castorps Schneeausflug in Davos als eine literarische Urszene lesen, wundert nicht. Denn mit ihr wird auch gleichzeitig der Schneesturmtext der russischen Literatur aufgerufen, allerdings über einen Umweg. Thomas Mann hat sich beim Kapitel »Schnee« höchstwahrscheinlich auf Tolstoj bezogen, und zwar auf dessen Schneesturmtexte in der gleichnamigen Erzählung *Metel'* (*Ein Schneesturm*, 1853) und auf *Chozjain i rabotnik* (*Herr und Knecht*, 1895). Als Thomas Mann 1923 am Schneekapitel arbeitete, hatte er kurz zuvor den Vortrag »Goethe und Tolstoj« (1921) verfasst und überhaupt viel Tolstoj gelesen, auf die Lektüre von *Herr und Knecht* bezieht er sich auch in seinem Tagebuch.<sup>33</sup>

Es war Tolstoj, der den Schneesturmtext der russischen Literatur auf die Schneeblindheit und den halluzinativen Traum gelenkt hat. Zunächst waren es vor allem der Orientierungsverlust im Raum und das damit verbundene Abkommen vom Weg, der Wirbel und damit auch die Verdrehung von Tag und Nacht, sowie die Bedrohung mit realer Gefahr,

die mit dem Schneesturm assoziiert worden waren. Petr Vjazemskij rief in seinem Gedicht *Metel'* (*Schneesturm*, 1828) genau diese infernaln Varianten des Sujets auf. In Aleksandr Puškins kurz darauf geschriebener Erzählung *Metel'* (*Schneesturm*, 1830) wird das Aufkommen eines Schneesturms, das Abkommen vom Weg dann mit der Leidenschaftlichkeit der Liebe und dem unsicheren Schicksal der Protagonisten verknüpft. Der Schneesturm verhindert zunächst den Plan zweier Liebender zu fliehen und sich heimlich in einer Kirche zu vermählen. Der Bräutigam verirrt sich im Schneesturm und kommt zu spät, die Kirche ist verschlossen, die Braut ist weg. Zwar gibt es auch hier schon einen Blackout, die Braut kehrt in Ohnmacht, ohne Erinnerung an die Nacht, an den Sturm und das Warten auf den Bräutigam zu den Eltern zurück. Dieser Blackout bleibt jedoch zunächst unerzählt, er wird als eine Leerstelle der Erzählung konzipiert. Erst am Ende der Erzählung wird schließlich das Geheimnis des Blackouts der Braut gelüftet. Ohnmächtig wurde sie in der Kirche an einen falschen vermählt, an einen Mann, der sich wegen des Schneesturms in die Kirche verirrt hatte. Puškin dreht die Erzählung am Ende noch einmal um und löst den Blackout der Braut im Whiteout des Sturms auf, indem er die Leser zur Mitte der Erzählung, zur Schneesturmnacht, zurückschickt. Es war der Schneesturm, der die Lebenswege durcheinanderbrachte und den Eingriff in die Liebeswahl vollzog, denn am Schluss verliebt sich das unfreiwillig vermählte Paar und ist glücklich über den Wink des Schicksal spielenden Schneesturms. In Puškins *Metel'* (*Schneesturm*) dramatisiert der Schneesturm das Geschehen, unterbricht nicht nur den geplanten Lebensweg, sondern sorgt für einen neuen, unbekannten Weg in eine ungewisse Zukunft. Man könnte den Schneesturm bei Puškin und vielleicht in der gesamten russischen Romantik mit Michail Bachtin als einen Chronotopos des Weges lesen, und zwar eines Weges, der unterbrochen wird und die Zukunft unkalkulierbar macht.

In Lev Tolstoj's knapp dreißig Jahre später verfassten Erzählung *Metel'* (*Schneesturm*, 1856) wird dann viel stärker auf den Schneesturm als ästhetisches Experiment, als Wahrnehmungsexperiment angespielt. Einige Aspekte davon finden wir auch bei Thomas Mann wieder. Zwar ist auch bei Tolstoj ein Protagonist mit einem Schlitten unterwegs und gerät dabei in einen Schneesturm, aber nun ist nicht mehr das Ziel ausschlaggebend, sondern die Fahrt selbst. Tolstoj stellt die sinnesphysiologische

Störung, die durch den Schneesturm hervorgerufen wird, in den Vordergrund. Der Protagonist kann sich – wie später Hans Castorp – im Laufe der Fahrt immer weniger auf seinen Sehsinn verlassen, er wird schneebblind, seine Umwelt nimmt er nur noch durch Geräusche und andere Sinneseindrücke wahr, sein Schlitten fährt im Kreis. Schließlich beginnt er zu träumen und zu halluzinieren.

Torben Philipp hat bereits darauf hingewiesen, dass Tolstoj nicht Kategorien wie Erhabenheit, das Schöne oder Pittoreske aufruft<sup>34</sup>, vielmehr wird das Sehen der Natur durch die Natur selbst verunmöglicht, ästhetische Anschauung wird durch ästhetische Wahrnehmung, bei der alle anderen Sinne aktiv werden, abgelöst. Wie im *Zauberberg* träumt Tolstojs Protagonist in *Metel'* (*Schneesturm*) einen zweigeteilten Traum, wie im *Zauberberg* erinnert ihn der erste Traum an seine Kindheit, und wie im *Zauberberg* handelt es sich um einen warmen Traum, der den Protagonisten in einen heißen Sommernachmittag versetzt, in dem nur noch das Schwirren der Fliegen an die Schneewirbel erinnert. Wie im *Zauberberg* wird dieser visuelle Traum durch einen Gedankentraum, einen wild assoziativen Traum abgelöst. Es ist der Traum, der die Anschauung wieder herstellt und es ist der Traum, in dem diese Anschauung kollabiert und in eine freie Assoziation mündet.

Tolstoj kommt vierzig Jahre später nochmal in *Chozjain i rabotnik* (*Herr und Knecht*, 1895) auf den Schneesturm als Narrativ zurück. Auch dort wird kurz geträumt, und dieser Traum führt zur Wandlung und Läuterung des Herrn, eine Art Metanoia, der den Knecht vor dem Erfrieren bewahren wird. Es liegt nahe, dass Thomas Mann beide Schneesturmtexte kannte. Auch wenn er sich in seinen Briefen auf *Herr und Knecht* bezieht, liegt im Schneesturmkapitel des *Zauberbergs* allerdings die Verbindung zum früheren *Schneesturm* von Tolstoj viel näher. Im Unterschied zu Tolstojs Herrn wird sich Hans Castorp nach seinem Traum nicht wandeln, ganz im Gegenteil hat er seinen Traum und auch die im Traum formulierte Moral, dem Tod nicht um der Liebe und Güte willen die Herrschaft über das Leben einzuräumen, am Abend im Sanatorium schon wieder vergessen. Das Aussen, das von Hans Castorp vom Balkon aus zunächst nur wie ein Schauspiel wahrgenommen wurde, bleibt auch nach dem Ausflug entrückt und fremd, auch wenn Castorp zunächst die Rampe niedergerissen zu haben scheint. Seine Reise ins Außen führte ihn direkt ins Innere, zu seinem Unbewussten und zur

Produktion eines neuen Imaginären, vielleicht jenes Imaginären, das die Konzeptualisten auf die Jalousien malten, um so die Aussicht durch die Einbildungskraft zu verstellen.<sup>35</sup>

Kein Wunder also, dass Thomas Manns impliziter Bezug auf den frühen Tolstoj bei den Moskauer Konzeptualisten auch den russischen Schneesturmtext rehabilitiert, der nach der russischen Revolution vor allem zunächst für die Revolution selbst und später für die Stalinzeit stand. Noch 1990 taucht der Schneesturm in den Gesprächen zwischen Boris Groys und Ilya Kabakov als Metapher für die Stalinzeit auf:

»Die Stalinzeit war für uns ein klimatisches Phänomen, und nicht etwa ein soziales. Wir sagten uns einfach: so ist es eben, unser Klima, wir konnten nicht sagen: schon wieder dieser verdammte Schnee. Wir konnten uns nicht dagegen wehren und eine Partei gründen, die sich dafür einsetzte, dass in Russland die Tropen eingeführt werden. [...] Die Sowjetmacht wurde hingenommen wie ein Schneesturm, wie eine Klimakatastrophe.«<sup>36</sup>

Die negative Verwendung von Winter, Schnee und Schneesturm zur Sowjetzeit haben die Moskauer Konzeptualisten durch den Bezug auf Thomas Manns Roman wieder aufgehoben. Sie haben den russischen Schneesturmtext gewissermaßen in die Schweiz emigrieren lassen und ihm darüber hinaus noch ein neues, modernes Sujet verpasst, aus der Kutsche wurde der Ski, aus der russischen Ebene das Schweizer Gebirge. Nun hat Vladimir Sorokin den Schneesturmtext wieder zurückgeholt in die russische Literatur, er hat 2012 den vorerst letzten Schneesturmtext geschrieben, wie bei Puškin und Tolstoj trägt er den Titel *Metel'* (*Schneesturm*). Sorokins Roman ist eine Art Speicher oder Intertext der gesamten russischen Schneesturmtradition, eine Rückkehr zur Kutsche und zur Ebene, aber gleichzeitig eine Huldigung an den phantastischen, halluzinativen Schneeausflug von Hans Castorp – allerdings ohne Ski und ohne Berge.

- 1 Monastyrskij, Andrej u. Jurij Lejderman, »Literatur, Musik, Literatur«, in: Groy's, Boris (Hg.), *Fluchtpunkt Moskau*, Aachen 1994, 101–115, hier 112. Der Satz kommt bei Thomas Mann nicht annähernd so vor; Monastyrskij könnte allenfalls folgende Textstelle im Auge gehabt haben: »Lebewohl Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine hermetische Geschichte. Wir haben sie erzählt um ihrerwillen, nicht deinethalben, denn du warst simpel«, Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Leipzig, Weimar 1987, 948.
- 2 Vgl. de Mendelssohn, Peter, »Nachbemerkungen des Herausgebers«, in: Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman, Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1981, 1007–1066, hier 1015.
- 3 Inspekcija Medicinskaja Germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, *Mesto pečati IX*, 10–29, hier 10ff.
- 4 Mann, *Der Zauberberg*, 722.
- 5 Inspekcija Medicinskaja Germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, 12: »Ведь ›Волшебная гора - это пик, пиковое зачарованное пространство.«
- 6 Die *Schweiz+Medizin* gehört zu einer Ausstellungsserie, die die Medhermeneuten als »Mentale Landschaften« bezeichneten; sie zählen dazu: »Das schizophrene China« und »Das schwachsinnige Moldavien«. Im Fall vom »Schizophrenen China« bildeten klassische chinesische Romane die Matrize für die »Halluzinationen« über das Land, darunter: *Die Flußbuchten*, *Der Traum im schönen Palast*, *Die Reise in den Westen*.
- 7 Inspekcija Medicinskaja Germenevika, *Švejcarija + Medizin*, Devjataja kniga, Typoscript 1992, aus dem Russ. v. Dorothea Trottenberg und Schamma Schahadat.
- 8 Ebd.
- 9 Inspekcija Medicinskaja germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, 22.
- 10 Inspektion Medizinische Hermeneutik, *Švejcarija + Medizin*, Typoscript.
- 11 Kabakov, Ilya, *Über die ›totale Installation, O ›total'noj: Instaljacii, On the ›Total‹ Installation*, Ostfildern 1995, 27.
- 12 Ebd., 37f.
- 13 Inspektion Medizinische Hermeneutik, *Švejcarija + Medizin*, Typoscript.
- 14 Neben der »medizinischen Schweiz« haben sich die Medhermeneuten mit noch weiteren halluzinativen Ländern bzw. »syndromatischen Landschaften« beschäftigt: mit dem »schizophrenen China«, dem »schwachsinnigen Moldavien« (»imbecil'naja Moldavija«), der »siegreichen Tschechoslowakei« (»pobedivšaja Čechoslovakija«), dem »hypodermischen Lettland« (»podkožnaja Latvija«).
- 15 Mann, *Zauberberg*, 619.
- 16 Ebd., 622.
- 17 Ebd., 627.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., 629.
- 20 Ebd., 621.
- 21 Ebd., 619.
- 22 Ebd., 629.
- 23 Ebd., 628.
- 24 Ebd., 632.
- 25 Ebd., 630.
- 26 Ebd.
- 27 Monastyrskij, Andrej, *Slovar' terminov Moskovskoj Konceptual'noj Školy*, Moskva 1999, 57, 80.
- 28 Ebd., 635.
- 29 Vgl. Philipp, Torben, »Ringsum ist nichts zu sehen, überall nur Nebel und Schnee...« Geoästhesie im russischen Realismus«, in: Magdalena Marszałek u. Sylvia Sasse (Hg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in mittel- und osteuropäischen Texten*, Berlin 2010, 225–260.
- 30 Ebd.
- 31 Inspekcija Medicinskaja germenevika (B. Fedorov, P. Pepperštejn), »Koridor ›Volšeбноj gory‹«, 26.
- 32 Vgl. Frost, Sabine, *Whiteout. Schneefälle und Weißerbrüche in der Literatur ab 1800*, Bielefeld 2011.
- 33 Vgl. auch Opitz, Walter, »Thomas Mann, Tolstoj und die Demokratie. Tolstoj's Herr und Knecht: Vor-Bild des Schneekapitels«, *Wirkendes Wort*, April 2013, Heft 1. Opitz geht ebenfalls davon aus, dass Mann Tolstoj

gelesen hat, er vergleicht jedoch *Herr und Knecht* mit dem Schneekapitel aus dem *Zauberberg*. Er halte es für wahrscheinlich, dass Mann beide Erzählungen kannte, zu beiden finden sich intertextuelle Verweise.

<sup>34</sup> Vgl. Philipp, »Ringsum ist nichts zu sehen, überall nur Nebel und Schnee...«, 230ff.

<sup>35</sup> Diese Beobachtung verdanke ich Anne Krier.

<sup>36</sup> Kabakov, Ilya u. Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*, München 1991, 60f.





Grażyna Borkowska

## **Choucas. Zofia Nałkowskas Schweizroman**

### **1.**

Wir wissen zur Genüge, dass Zofia Nałkowska mit Rezensenten und Kritikern kein Glück hatte. Darauf hat Hanna Kirchner, die unbezahlbare Nałkowska-Forscherin, wiederholt hingewiesen. In keinem anderen Fall jedoch hat die Unfähigkeit der Rezensenten solche Ausmaße angenommen wie beim Roman *Choucas* (frz. *Dohlen*).<sup>1</sup> Das Buch entstand in der zweiten Hälfte des Jahres 1925 nach der Rückkehr Nałkowskas aus Leysin, einem Schweizer Kurort, zu dem sie ihren von Knochentuberkulose bedrohten Ehemann Jan Gorzechowski begleitet hatte.<sup>2</sup> Ab Januar 1926 erschien der Roman im *Tygodnik Ilustrowany* (*Illustriertes Wochenblatt*), und ein Jahr darauf als Sonderausgabe.

In den relativ spärlichen Rezensionen (wobei einfache Erwähnungen überwogen) wurde der Roman für ein und dieselbe Eigenschaft sowohl gelobt als auch kritisiert, nämlich, wie es Stefan Napierski ausdrückte, für den »ornamentalen Anachronismus, das Geheimnisvolle unnötiger Finesse, die Herrlichkeit der Charakteristik, die Anmut der Sätze – mit einem Wort, [für] alle Schleichwege eines sich vervollkommnenden Handwerks«<sup>3</sup>. Er bezeichnete den Roman als vom »Amoralismus« und dem Fehlen gesellschaftlicher Ambitionen unterfütterte edelmütige

Romanzenschreiberei. Die im Schweizer Sanatorium versammelte Gesellschaft pflege ihre Wunden, die ihr von der Natur (chronische oder unheilbare Tuberkulose) und vom Krieg zugefügt wurden, und ziehe sich von allem zurück, was nicht ihr eigenes Los betrifft; wie auch Nałkowska sich davor scheue, dem polnischen »nationalen Selbstverständnis« eine definitive Diagnose auszustellen.

Einst waren wir das Bollwerk des Christentums, schreibt Napierski, was sind wir jetzt? Das, so die Meinung des Kritikers, erfahren wir im Roman Nałkowskas nicht. So wie wir auch nicht erfahren, welchen Standpunkt die Autorin gegenüber dem Völkermord und den Kriegsopfern einnimmt. Napierskis Ansicht nach sind Roman und Figuren trotz Einhaltung des Wahrscheinlichkeitsprinzips papierern. Die Autorin fühle sich stark in die Schicksale der ausgedachten, künstlichen Protagonisten hinein, weil ihr dies die Form vorschreibe, der sie sich verpflichtet hat. Diese Form sieht der Kritiker als Korsett: *Choucas* sei eine Variante des eleganten, gesellschaftlichen Romans, während aber »jetzt nicht mehr die Zeit ist für wohlherzogene Literatur«<sup>4</sup>.

Die Rezension Władysław Zawistowskis scheint ähnlich weit von der Materie *Choucas* entfernt zu sein wie der Text Napierskis. Was hat dieser modernistische Roman mit der großen romantischen und postromantischen Literatur gemeinsam, deren Werke der Kritiker herbeizitiert? Mit *Konrad Wallenrod*, der polnischen Tragödie des Hasses; mit Krasiński, Żeromski? Auf den ersten Blick wenig. Zawistowski liest *Choucas* wie eine Studie des Altruismus:

»Es ist eine gesellige, zusammengewürfelte Société des Nations, die sich um den Tisch irgend einer Schweizer Pension versammelt, sie zählt zu ihren Teilnehmern Vertreter fast aller Nationen Europas – und alle Unterschiede, die sie auf der geographischen Karte teilen mögen, stellen dem sie verbindenden, besonderen Wohlsinnen und der ungeheuchelten Sympathie kein Hindernis dar.«<sup>5</sup>

Freilich, in diesem menschlichen, sozialen Wohlsinnen sieht der Kritiker – hier Nałkowska getreu folgend – einen möglichen Paradigmenwechsel im Zusammenleben der Weltvölker, eine Aussicht auf Hilfe und Rettung. Überhaupt erkennt Zawistowski eine Sache von kapitaler

Bedeutung: Die klischierten Merkmale der Figuren und damit die diversen Stereotypen, die unter anderem aus nationalen Erfahrungen und Vorurteilen resultieren, sind für Nałkowska und ihren Weg der Weltreform weniger relevant und – dies angefügt – weniger erfolgversprechend; die individuellen Eigenarten hingegen, die auf einem unveräußerlichen Bedürfnis nach Liebe, gemeinsamem Dasein und emotionaler Bindung fußen, eröffnen die Chance einer – wie wir heute sagen würden – übergreifenden Verständigung. Die Charakterstudie anhand einzelner, intimer und nicht kategorisierter Verhaltensformen, die die bevorzugte Erzählweise Nałkowskas darstellt, ist deshalb entgegen Napierskis Auslegung niemals von den wichtigsten gesellschaftlichen Fragen, von der Geschichte oder von den nationalen Schicksalen abgetrennt, ist niemals nur ein Spiel für sich allein. Man kann festhalten, dass gerade in der Entdeckung dieser Kombinierbarkeit (des Individuellen mit dem Gesellschaftlichen, des Persönlichen mit dem Historischen) der modernistische Beitrag Nałkowskas zur Form des zeitgenössischen Romans liegt.

Die Diagnose der Beziehungen des einzelnen Menschen zur Welt, eine Diagnose, die eine Integrität der Bindungen voraussetzt, wird in *Choucas* folgendermassen formuliert: »Jede Sache reicht über ihren Anfang und wächst über ihr Ende hinaus, vereinigt und verflucht sich mit anderen«<sup>6</sup>, sowie in den folgenden Werken durch Paraphrasen der Formulierung »niemand hört bei der eigenen Haut auf«. Diese Diagnose begründet die auf den ersten Blick strittige Art der romantischen Assoziationen, die sich Zawistowski aufdrängen. Der Kritiker schreibt:

»Wenn man [den Roman, Anm. d. Übers.] gut und gerne als Studium der Nächstenliebe bezeichnen kann, dann deshalb, weil er wie eine raffinierte Anhäufung von Schwierigkeiten jeglicher Art ist, die der heutige Tag auf dem Weg des Strebens zur Brüderschaft der Völker, zur Brüderlichkeit der Menschen jenseits der Nationen herausbefördert. Nałkowska hat nichts von einer Utopistin, sie stellt sich die Welt nicht anders vor als in völliger Abhängigkeit von der menschlichen Psychologie – und gerade deshalb sind ihre Erkundungen ein so markantes Zeugnis der Rückkehr der Menschheit zum Idealismus in der Normierung menschlicher Beziehungen.«<sup>7</sup>

Das heißt also: nicht Utopie, sondern Idealismus. Zur Erläuterung dieser heruntergebrochenen Formel kann man sagen, dass sie sich auf den Glauben daran bezieht, dass im Menschen Affekte und Emotionen, Bedürfnisse und Bestrebungen wohnen, die Trennung, Hass und Unrecht durchbrechen. Diese Ressourcen sind nicht von Philosophen und Predigern erträumt, sondern ein integraler Teil der menschlichen Natur, eine von der Erfahrung bestätigte Wahrheit; das Gute jedoch muss herausgekehrt werden, man muss ihm eine Stimme und einen Stellenwert verleihen, muss zu ihm heranreifen.

*Choucas* ist gleichsam die Fortsetzung von *Hrabia Emil* (*Graf Emil*, 1920). In jenem Roman wird der wilde und zu einem Teil von psychischer Frustration hervorgerufene Patriotismus des Protagonisten von der liebenden Ergebenheit Janinas entwaffnet, die von der gräflichen Familie Unrecht erleidet; eine Figur, die nicht nach Vergeltung strebt, sondern Hilfe, Mitgefühl und letztlich Liebe mit sich bringt. Dort findet das ›männlich Böse‹, das durch den Krieg verkörpert wird, ein Gegengewicht in der weiblichen Sorge um die Welt. Dort entwirft Nałkowska eine vortreffliche und ebenso – wie *Choucas* – von der Kritik verkannte Studie über die Geburt des Faschismus, welche sie durch den Liebeswandel des Protagonisten demontiert.

Hier, im Schweizer Roman, zeigt sie, dass der Krieg weitere Wunden verursachte, die die Grundlage neuen Hasses bilden, während sie gleichzeitig die Überzeugung kundtut, dass das einzig wirkungsvolle Heilmittel gegen das ›Böse‹ das nicht unbedingt vernunftbedingte, kunstvolle Band der Gefühle sei, das sich zwischen den Menschen verknötet. Darin verstrickt sich die hochmütige, strenge Madame de Carfort, die unter dem Einfluss von Liebe?, Mitgefühl? für den rumänischen Juden Est ihre Kälte ein wenig durchbricht. Aber gilt dies auch für ihren katholischen Moralismus, die Verehrung des imperialen Frankreichs, für die Verachtung gegenüber der einheimischen Bevölkerung Marokkos, wo sie lebte? Der todkranken Armenierin Sossé stellen die Gefühle Herrn de Flèches einen unerwarteten Trost dar, mit dem sie ihn aber nicht binden will, und die unerwiderte Liebe einer jungen Russin, die Sehnsucht, Furcht und Begehren wörtlich aufzehren, stellt ein mit den Kriegstraumata anderer Figuren vergleichbares Leiden dar.

In *Choucas* gibt es keine wundersamen Metamorphosen, keine Happy Ends oder vielversprechenden Pointen, dafür aber gegenseitigen Kontakt und gemeinsamen Umgang, was zu einem gewissen Grad aus der Notwendigkeit entsteht, aber das Geniessen gemeinsamer Ausflüge oder Vergnügungen nicht ausschließt, und es gibt mehr oder weniger relevante Gespräche. Es gibt natürlich auch Wunden, Bilder grauenvoller Qualen, die Menschen anderen Menschen zufügen; Berichte von Kriegsverbrechen, vom Völkermord der Türken an den Armeniern in den Jahren 1915–1916, aber auch schon früher, Erwähnungen von Deportationen, von Verfolgungen von Juden, es gibt den Schmerz von Herrn Verdy, der in den Schützengräben an der Marne den einzigen Sohn verloren hat und sich mit dieser Tatsache nicht abfinden kann (ebenso wenig, wie er dazu imstande ist, die Anwesenheit des deutschen Kurgastes Fuchs zu akzeptieren). Aber es gibt auch Wunden der Liebe, die Marter der Ablehnung, Hunger nach Gefühlen, das mörderische Gefühl der Niederlage, das Gespenst des Alters, Empfindungen unvorstellbarer Leere, den Ballast von Missverständnissen, psychischen Barrieren, feindlichem Schweigen. Das Gewicht von Scham und Mitschuld an den von Anderen begangenen Verbrechen.

Es ist schwer, historische Massaker neben persönliche Fehlschläge zu stellen, auf die gleiche Waage zu legen; wir sträuben uns intuitiv gegen eine solche Geste. Sie mag moralisch verwerflich erscheinen, denn die Geschichte hat, besonders in der polnischen Kultur, eine zentrale Position inne, ist die unhinterfragte Herrin unserer Gewissen. Merken wir aber an, dass sich aus der psychologischen Perspektive, die Zawistowski der Autorin folgend so deutlich hervorhob, substantiell ganz unterschiedliche Fakten in der bescheidenen Bilanz einer einzelnen Biographie, eines einzelnen Lebens, auf ein- und derselben Rechnung niederschlagen. Im Hinblick darauf erscheint der Vergleich des historischen Übels mit dem existenziellen Übel nicht mehr ganz so unerhört, obwohl die Bemerkung der Armenierin Sossé begründet bleibt: »Wie gut es dagegen ist, still und langsam im Bett zu sterben, wenn man an jenes denkt und vergleicht.«<sup>8</sup>

## 2.

In der sanatoriumsspezifischen Atmosphäre des Schweizer Kurorts bildet sich ein kleiner Völkerbund (der Sitz des realen Völkerbunds, 1919 ins Leben gerufen, befindet sich im nahen Genf; die Analogie ist auch nicht zufällig und wird von Nałkowska oft herbeigerufen, etwa wenn sie den Eintritt Deutschlands in diese Organisation erwähnt). Nałkowska schreibt: »Als Est sagte, dass an unserem Tisch eine ganze Société des Nations säße, hatte er nicht nur Recht, sondern antizipierte gewissermaßen Ereignisse. Wir hatten dort nämlich auch einen Deutschen [...].«<sup>9</sup> Es kommt vor, dass gegenseitige Höflichkeit, diplomatische Freundlichkeit, die von Napierski so gering geschätzte Geselligkeit und Eleganz den Beginn von tieferen Beziehungen darstellen, manchmal aber auch nur eine die friedliche Koexistenz ermöglichende Ebene. So oder so sind sie der Keim einer neuen, besseren Ordnung, gestiftet durch die Eindämmung des Hasses oder auch nur (was ebenfalls zählt) dessen Symptome. So oder so sind sie ein kleiner Sieg, ein Schritt in die richtige Richtung.

Es sind gerade die kleinen Schritte, die Nałkowska am sichersten vorkommen, wenn nicht gar als einzig mögliche. Kleine Schritte und Bescheidenheit, Zusammensein, das tägliche Verwischen der Unterschiede. Und wenn möglich – auch das Gespräch. Einer der Protagonisten weiß in dieser Hinsicht die Schweiz zu schätzen und bezeichnet sie als Vorbild:

»Denn dies hat die Schweiz bewiesen, ein Land, in dem der religiöse Gedanke dem Leben am nächsten steht, ein Land, das noch heute seine Propheten hat, die die Katheder der Theologie verlassen, um in den Arbeitervierteln zu wohnen und das baldige Eintreffen des Reich Gottes auf Erden zu verkünden. Nämlich, dass es möglich ist, – für die Realisierung eines ganz bestimmten Entwurfs sozialen und somit moralischen Daseins – das zu versöhnen und zu vereinen, was überall sonst als unmöglich versöhnbar erscheinen würde: Sprachen, Rassen, Religionen – nicht nur unterschiedliche, sondern gegenteilige, ja gar feindliche. Dieses ungewöhnliche Vorbild, das aus einer gemischten Bevölkerung eine starke Nation macht, ist ein der Welt vorgehaltenes Lehrstück, wie man aus sich gegenseitig bekämpfenden Nationen eine Menschheit macht.«<sup>10</sup>

Nałkowska kommentiert diese Aussage (der freie, essayistische Stil des Romans erlaubt solche Einschübe, von denen die Autorin oft Gebrauch macht)<sup>11</sup>, indem sie eine Anmerkung zur Wahrnehmung der Schweiz durch andere Länder und Völker einfügt; damit ruft sie den Ton gewisser Geringschätzung und scherzhafter Billigung in Erinnerung, wie sie zum Beispiel in Victor Hugos berühmter Aussage mitklingen: »La Suisse trait sa vache et vit paisiblement.«<sup>12</sup>

In den Augen Nałkowskas ist die Schweiz der Zwischenkriegszeit Ort eines ungewöhnlichen Experiments, wo Anspruchslosigkeit, Bescheidenheit und Arbeitsamkeit (die unter anderem in einer detailliert beschriebenen Begegnung mit einem Bauer festgehalten ist, der mit einem unbespannten Schlitten Holz vom Hang herunterbefördert und versichert, dass ihn diese Plackerei nicht sonderlich ermüde: »Ça m'fatig'pas beaucoup«<sup>13</sup>) sowie die Abschwächung anstelle einer Betonung ethnischer und kultureller Unterschiede zur Ausarbeitung einer friedlichen Daseinsformel geführt haben. Wenn wir auch heute bereits wissen, dass Pazifismus und Neutralität nicht immer eine ausreichende Reaktion auf das »Böse« sein können, so schreibt sich doch diese Überzeugung Nałkowskas logisch in diesen Abschnitt ihres weltanschaulichen Suchens ein.

Die in *Choucas* erörterten Gedanken sind in einem bei Nałkowska sonst nicht angetroffenen Maß von metaphysischem Denken durchdrungen. Andrzej Stawar übertreibt selbstverständlich, wenn er im Roman den »Ton frömmlicher Vernünftelei«<sup>14</sup> aufdeckt, aber es lässt sich nicht abstreiten, dass das Erörtern ethischer, religiöser und metaphysischer Fragen die Autorin ganz in Anspruch nimmt. Sie ruft die Theorien und Silhouetten vieler Theologen, Denker, Missionare und Heiliger auf, nicht nur aus der Schweiz natürlich, die für die gemeinsame Sache tätig waren – der nationalen und menschlichen. Nałkowska schreibt bspw. von der Heiligen Genoveva, der Schutzpatronin von Paris, die die Stadt vor dem Hunnenan Sturm rettete; von der Heiligen Therese von Lisieux, die starb, bevor sie in Französisch-Indochina eine »Filiale« des Karmeliterordens gründen konnte, was einen Zusammenhang mit den kolonialisatorischen Strängen des Romans haben mag; einer der Protagonisten, Monsieur Curchaud, reiste aus den französischen Territorien in Asien in die Alpen, während Madame de Carfort der Meinung ist, dass Frankreich

den Ländern des Maghreb Kultur und andere Güter gebracht habe und man deswegen zu ewigem Dank verpflichtet sei. Befreiungsbestrebungen kann sie nicht verstehen, und Mitgefühl für die Opfer der Unabhängigkeitsbewegungen bringt sie keines auf.

Wir finden in *Choucas* die Namen von Kämpfern, die sich für die Freiheit kolonisierter Nationen eingesetzt haben: Abd al-Qādir, der gegen die französische Okkupation Algeriens eintrat, sowie Mohammed Abd el-Krim, der in Nordafrika Widerstand gegen die kolonisatorischen Anwandlungen vieler europäischer Staaten leistete. Oder es gibt auch Schriftsteller: zum Beispiel den antimonarchischen und antiklerikalen Spanier Vicente Blasco Ibáñez, der unter anderem gegen die Kolonialpolitik seines Landes protestierte, den französischen Pazifisten Georges Duhamel oder die Lieblingsautorin von Mrs Vigil, der englischen Kurgästin in Leysin, – die Baroness Orczy, die in Wirklichkeit der Literatur und Welt keine großen Verdienste leistete, sich aber Popularität und Anerkennung erfreute.

Die zwei wichtigsten Verweise betreffen die beiläufige Vorstellung des Denkens Wilfred Monods, des protestantischen Theologen und Verfechters ökumenischer Bewegungen und Ideen, die die Überzeugung von der Allmacht des göttlichen Wesens hinterfragen, sowie der Thesen von Leonhard Ragaz, des Schweizer Theologen und Gründers der religiös-sozialistischen Bewegung, Autor des Buches *Die neue Schweiz* (1917), in welchem er Föderalismus und Pazifismus als die innere Organisationsstruktur der Schweizer Gemeinschaft identifizierte. Die Diskussionsteilnehmer in *Choucas* erkennen in der von Tocki herbeigerufenen Idee der Internationalisierung Gottes, also der Loslösung religiöser Sanktion von den Handlungen konkreter Staaten, sofort eine Konzeption Monods. Madame de Carfort protestiert gegen eine so verstandene Neutralität des höheren Wesens:

»Das stimmt nicht. Das, was Sie da sagen, sind die Ideen Wilfred Monods, der kein Katholik ist. Er erinnert mich just an euren ›befreiten‹ Schweizer Propheten, Leonhard Ragaz, der die Zürcher Arbeiter, ich weiß nicht was, lehrt; ich weiß auch nicht, wie er sich das Reich Gottes auf Erden vorstellt, aber ich denke, etwa so wie die Republik der Sowjets.«<sup>15</sup>



Sossé hingegen, die die Gnade des Glaubens wiedergefunden hat, begrüßt diese Konzeption. Auch Nałkowska scheint dieses Denken nahe zu sein; auf jeden Fall schließt es logisch an die historischen Gegebenheiten, an die Bedürfnisse des Augenblicks und die allgemeinen Erwartungen an.

### 3.

Diese und ähnliche Konzepte gedeihen in der Zeit nach dem Großen Krieg – es ist der Versuch einer neuen, besseren Weltordnung. Solche Überlegungen und deren Verbalisierung fördert ebenso der Schweizer Raum, der sich vor allem aus zwei Elementen konstituiert, welche metaphysische Meditationen in Gang zu setzen vermögen: aus Bergen, die sich zum Himmelsraum hin öffnen, und aus Wasser, hier in *Choucas* das Wasser des Genfersees, das eine unermessliche Tiefe verkörpert, ein Verweis auf das Geheimnis des Daseins, der Unendlichkeit und des Todes.

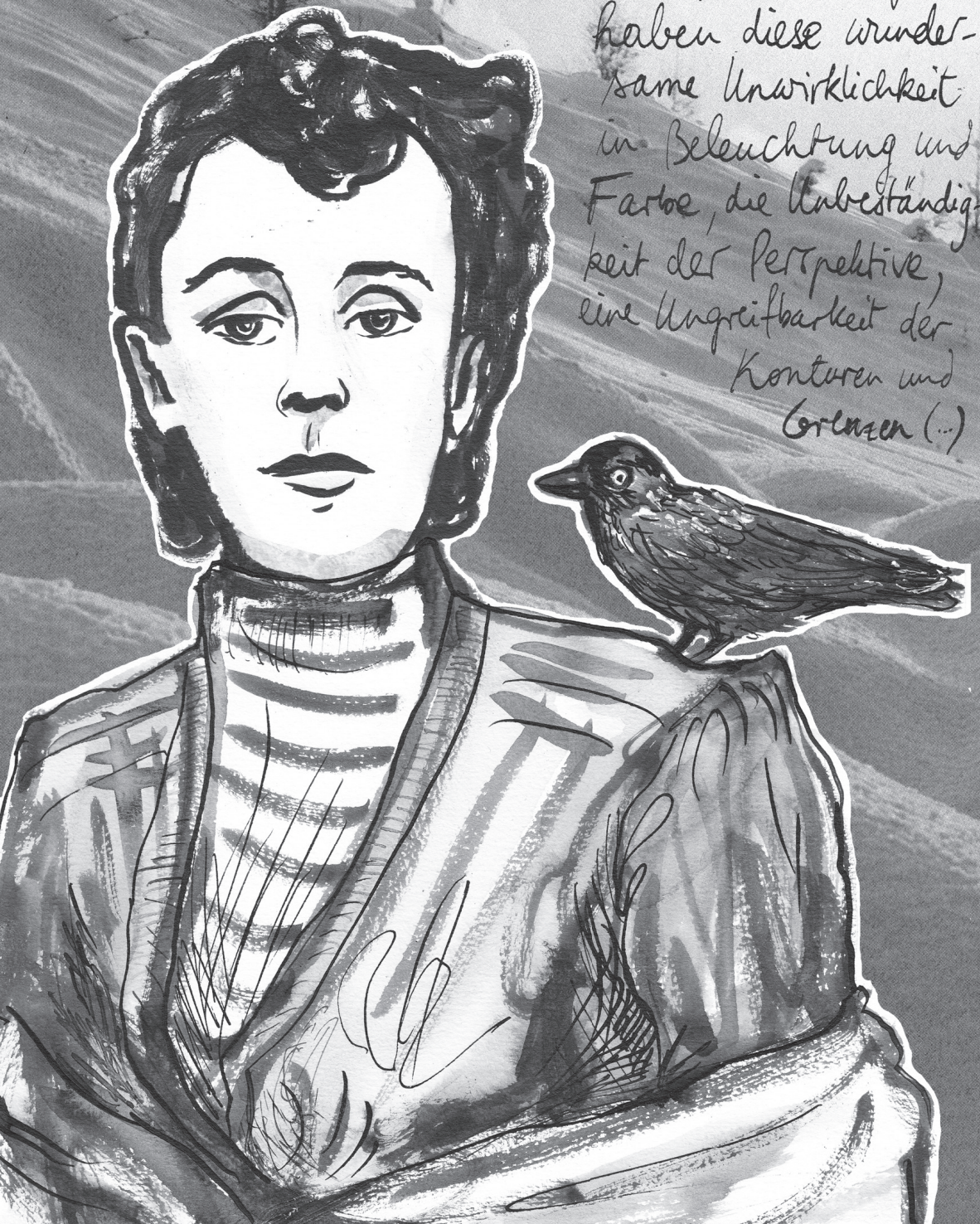
Nałkowska kehrt oft zu diesen Landschaftselementen zurück, die gleichzeitig als Element des geistigen Rüstzeugs der Romanfiguren dienen. Sie ist sich der aporetischen Ähnlichkeit bewusst, die diese beiden Elemente verbindet:

»Wie das Meer – die fernen Berge haben diese wundersame Unwirklichkeit in Beleuchtung und Farbe, die Unbeständigkeit der Perspektive, eine Ungreifbarkeit der Konturen und Grenzen, an denen nichts vorbestimmt ist und stets noch völlig neu werden kann. Nichts ist für immer gewiss, und alles noch einmal möglich.«<sup>16</sup>

Aus diesem bildnerischen Zeilensprungverfahren »ergibt sich das, was vielleicht nicht wahrhaftig ist, aber dennoch wahrscheinlich ist: das Gute des Lebens.«<sup>17</sup> Das Sanatorium befindet sich hoch über der Welt, hat sein eigenes Mikroklima und unterliegt Metamorphosen unabhängig davon, was sich im Städtchen zusammenbraut. Während dort unten der Schnee schmilzt und das – wie wir erfahren – »schokoladige«<sup>18</sup> Rhonetal freigibt, dauert hier auf den Gipfeln der Winter an; mal ein dunkler, nebliger Winter, dann wieder ein heller, von »schrecklicher« Sonne bestrahlt, die ihrerseits vom »Reflektor der Schneeflächen«<sup>19</sup> noch überboten wird.



Wie das Meer –  
die fernen Berge  
haben diese wunder-  
same Unwirklichkeit  
in Beleuchtung und  
Farbe, die Unbeständig-  
keit der Perspektive,  
eine Ungreifbarkeit der  
Konturen und  
Grenzen (...)





Auf einem der Ausflüge notiert Nałkowska ein prächtiges Panorama:

»Schnaufend blieben wir wiederum stehen, und wiederum betrachteten wir – durch die architektonischen Bögen des Waldes, durch breite und ruhige ›Lichter‹ zwischen den Bäumen – dasselbe Bild, diesmal noch prächtiger, noch breiter, als die Täler immer weiter in die Tiefe abfielen.«<sup>20</sup>

Manchmal fanden sie einen derart günstigen Beobachtungspunkt, dass sie gleichzeitig den Himmel, die Täler, den See und das gesamte »Amphitheater der Berge«<sup>21</sup> betrachten konnten – ganz wie in der Reklame eines modernen Restaurants in Leysin, das sich, so sagt man, um seine eigene Achse dreht und so das Bestaunen aller Aussichten in nur wenigen Augenblicken möglich macht. Auch im Roman steht die Landschaft nicht still – kurze Tauwetter setzen ein, die vom kommenden Frühling künden, auf die jedoch klirrende Fröste folgen:

»Die Luft wurde unbeweglich und berührbar wie Glas, erstarrt von Frost, Sonne und Weiße; die Fichten mit zur Erde niedergebeugten Ästen standen regungslos in ihren wunderbaren, weißen Mänteln. Der kräftige blaue Himmel war ein harter Hintergrund der fernen, wie aus Silber geblasenen Gipfel.«<sup>22</sup>

Endlich gibt es aber einen Wetterumbruch und der Frühling dringt mit vereinzelt warmen Windstößen zu den Gipfeln vor. Manchmal führt die Marschroute auch zum See. Nałkowska spricht nie vom Genfersee; sie verwendet durchgehend eine andere Bezeichnung, die unsere Vorstellungskraft weckt: die Wasser des Léman. Das ist einer der Aspekte des Romans, die auch die beste Übersetzung nicht wiedergeben, nicht greifen kann. Die Ich-Erzählerin, die nicht grundlos mit der Autorin gleichgesetzt wird (hierfür spricht etwa die enge Verwandtschaft der Romanszenerie mit den Tagebucheinträgen), und ihr anonymer Gefährte, der unbeschrieben bleibt, versteckt, verschlossen in seinem – wie man vermutet – Widerwillen gegen die Welt und die Menschen: Diese beiden mieten zusammen ein Boot und machen einen Ausflug auf dem See. Auf den Wassern des Léman. Sie gleiten über die dunkle Tiefe gen Westen, der noch von den letzten, verlöschenden Lichtern des Tages leuchtet.

Hinter ihnen breitet sich der schwarze Abgrund aus: »Dort überzieht milchig-dunkelblaue Finsternis die Welt, zerstiebt rauschend und ertarrt. Die flüssige zinnerne Platte des Wassers wird flach und dünn unter dem Gewicht der Dunkelheit.«<sup>23</sup>

Die Figuren denken an andere Wasserfahrten zurück, an Ausflüge auf dem Rajgradzkiee im nordöstlichen Teil Polens, in der heutigen Woiwodschaft Podlachien. Der Begleiter Nałkowskas (mutmaßlich ihr Ehemann) tritt aus seinem Kokon heraus und knüpft Kontakt mit seiner Partnerin, offenbart Sorge um sie und Verständnis für ihre Ängste. Das gebrochene Glied in der Kette ihrer Beziehung wird umgehend in Stand gesetzt. Es zeigt sich, dass der Mann Garant des Sicherheitsgefühls der mit ihm verbundenen Frau ist, er ist der Rettungsring, der in die Dunkelheit geworfen wird: »Hier wie dort – wir. So sammeln wir die Schönheit der Welt in unseren Herzen und in unserer Erinnerung an.«<sup>24</sup> Dieses »wir« ist der Kitt, das Fundament des Daseins, das beständige Element von Ordnung, Ruhe und Stabilität.

Wenn man allerdings Słowackis Poem *W Szwajcarii* (*In der Schweiz*, 1839) herbeizieht, das für den Roman Nałkowskas ein entfernter, aber deutlicher Bezugspunkt ist, so trägt die Liebesidylle, die den zwei Zeilen »Seither glücklich wir waren zu zweit / Gleitend auf der Schweizer Seen Blau«<sup>25</sup> entspricht, bereits die Vorahnung von Enttäuschung und Katastrophe in sich.

Die Wasser des Lémans, die sich am Fuß der Alpen erstrecken, sind als Metapher nicht auf die Perspektive individueller und intimer Rückbetrachtungen beschränkt. Ihre Wirkung weitet sich über den sentimentalisierten Flügel auf das gesamte Schaffen der polnischen romantischen Literatur aus; sie rufen Mickiewiczs Lausanner Lyrik in Erinnerung, besonders das unglaubliche Gedicht *Nad wodą wielką i czystą* (*Am großen und reinen Wasser*, 1839/40), oder den Monolog im zweiten Akt von Słowackis *Kordian* (1834). Bei beiden Dichtern legt die Alpenlandschaft fundamentale Gedanken frei: über die Weltordnung, die Bestimmung des Subjekts, die Gestalt der Zukunft, die Kette historischer Ereignisse, über Geschichte und Freiheit.

Auch andere Debatten, die sich zwischen den Figuren in *Choucas* entspinnen, haben einen polnischen Kontext: etwa die von der Russin

Wogdeman zitierten Worte des französischen Autoren und Pazifisten Duhamel, »Il n'y a de vraie révolution que morale«, rufen das Dilemma der polnischen Romantiker in Erinnerung, insbesondere die Zwiespälte der Towianisten, welche den bewaffneten und gewaltvollen Kampf auch gegen die Besatzungsmächte verurteilten und stattdessen zur innerlichen Vervollkommenung und zum Erklimmen der geistigen Leiter aufriefen. Literaturhistoriker haben gezeigt, wie der Gedanke der moralischen Erneuerung in der sektiererischen Praxis entstellt wurde, im Konkurrieren der Mitglieder des ›Zirkels für die Sache Gottes‹ um die Gunst des Meisters, in den täglichen Rivalitäten und der bitteren Armut. Die grundsätzlichen Argumente Towiańskis aber wurden nicht hinterfragt. Ja, die echte Revolution muss mit einem ethischen Wandel einhergehen, oder eher *müsste*, denn im großen Maßstab verzeichnet die Geschichte kein solches Phänomen der moralischen Wiedergeburt. Ohne Wiedergeburt aber ist jeder Umsturz wirkungslos, der Wandel scheinbar, verkommt dazu, »den selben Dingen einen anderen Namen zu geben«<sup>26</sup>.

Möglicherweise diene der Moralismus Towiańskis einzig pragmatischen und politischen Zielen: der geistigen Aneignung der polnischen Emigration durch eine Sekte, wie die Entmystifikatoren dieser romantischen Illusion behaupten. Aber möglicherweise lässt sich über diese Art Geistigkeit feststellen, was Zawistowski in *Choucas* sah: dass es zwar Idealismus, aber keine Utopie sei. Möglicherweise hat der Schweizer Boden (nach der Ausweisung aus Frankreich ließ sich der Meister des Zirkels in Zürich nieder) die Beibehaltung der ethischen Stoßrichtung von Towiańskis Denken ermöglicht, und vielleicht hat dieses auch hier und nicht nur in Italien seine Spuren hinterlassen. Doch das ist momentan weniger wichtig und zudem nicht eruierbar.

Mit dem Thematisieren des romantisch-messianistischen Motivs will ich bloß auf die Koinzidenz zwischen den ökumenisch-pazifistischen Ideen Meister Andrzejs, die wohl noch in der Wilnaer Zeit entstehen, und den späteren Theorien der helvetischen Theologen aufmerksam machen. Es lässt sich nicht ausschließen, dass der Schweizer *genius loci*, der auf verschiedene romantische Texte verweist – darunter auf die von Byron beschriebene Legende des Schlosses Chillon<sup>27</sup> –, auch Nałkowskas Gedanken behutsam in diese Richtung gelenkt hat.

#### 4.

In *Choucas* zeigte Nałkowska die Wirrnisse im Nachdenken über die Welt nach dem Krieg – eine Welt, die an nicht verheilten Wunden, an der Atmosphäre moralischer Spannungen und böser Erinnerungen, an Traumata, Unruhe und edelmütigem Idealismus litt. Nałkowska selbst wurde in der Entstehungszeit des Romans nicht zu einer Messianistin, und daran änderten auch die kommenden Jahre nichts. Sie bezeichnete sich als areligiös, unpatriotisch, ausgestattet mit intellektueller Kühle.<sup>28</sup> Im Schweizer Sanatorium jedoch fand sie im »Kreis der Monologe« der Kurgäste den Raum für religiöses Denken und eine religiöse Geistigkeit. Den fehlenden Glauben an Lösungen metaphysischer Art, den die Autorin selbst verspürte, deutet die Szene karnevalesken Wahnsinns an, dem sich die Pensionsgäste hingeben:

»In einem bestimmten Augenblick schaute ich auf dieses ganze Vergnügen und dachte, dass sie alle wie Kinder seien. Dass sie ohne Aufsicht und jeglichen Gefahren schutzlos ausgeliefert seien. So alleine, so auf sich selbst gestellt in diesem fremden Berghaus mitten im Schnee. Wer ist hier, der gewacht hätte? Die Besitzerin dieser ehrwürdigen, alten Villa, die Witwe des Kochs, die schon lange schlief – oder etwa der kleine Charles, scheinbar vom nächtliche Lärm verschreckt, der nun die Gelegenheit wahrnahm, sich ebenfalls zu vergnügen. Wer ist hier für das Ganze verantwortlich? Niemand.«<sup>29</sup>

Und wenn niemand, dann alle. Alle müssen sich des Ernstes der Situation und ihrer Verantwortlichkeit für das eigene Schicksal und dasjenige der Welt bewusst sein und sich entsprechend verhalten. Was kann man tun, wenn das Leben voller Animositäten ist, voller Unwille, Vorurteile, ungezügelter Nationalgefühle, voller allzu unverschämter betonter Unterschiede? Unterschiede, die nicht verschwinden, die im Gegenteil Kontur gewinnen im Feuer von Kriegen, Sehnsüchten und unterschiedlichsten Ambitionen. Und so gibt uns Nałkowska in *Choucas* die Lektion weiter, welche ihr die titelgebenden Vögel erteilten.<sup>30</sup> Sie beobachtete die Dohlen während ihres ganzen Aufenthalts, fütterte sie, versuchte die Psychologie ihres Verhaltens sowie Frequenz und Form der Balkonbesuche

während der Futtersuche zu entschlüsseln (die Dohlen flogen einzeln oder in Scharen herbei, mit Geschwätz und Radau oder still konzentriert) oder die innere Hierarchie des Schwarms zu ermitteln. Diese Bemühungen waren nur teilweise von Erfolg gekrönt, was die Autorin folgendermaßen kommentiert: »Unbezweifelbar, das enge Beisammensein von Tieren wie auch von Menschen schafft nicht selten unklare und problematische Situationen. Aber wer würde sich deshalb aller Freuden des Zusammenlebens entsagen?«<sup>31</sup> Kurzum, wir brauchen uns gegenseitig und sind aufeinander angewiesen, ohne uns je ganz zu verstehen. Dies allerdings tut der Befriedigung, die aus dem Zusammensein, dem gemeinsamen Dasein entsteht, keinen Abbruch. In den menschlichen Gemeinschaften potenziert die Sprachenvielfalt das Unverständnis. Nałkowska fügt an:

»Als ich aber dort während dieser Monate unter Menschen war, die sich unterschiedlicher Sprachen bedienten, fühlte ich dennoch immer, dass zwischen ihnen mehr ähnliche Dinge waren als unähnliche. Und dass die Ähnlichkeiten zwischen ihnen einfach wichtiger waren, ja geradezu das Wichtigste.«<sup>32</sup>

Es gilt, den Kontakt zu pflegen, der sich, wenn auch nicht auf ein gemeinsames Gespräch, so doch auf ein gemeinsames Schweigen stützt; nicht nur die gesellschaftliche Attraktivität, sondern auch die Anwesenheit allein zu zelebrieren, gemeinsame Punkte zu suchen, zu verstehen, dass am Leid auch Andere teilnehmen, zuzuhören, nicht zu verurteilen und im Rahmen des Möglichen zu helfen und beizustehen.

Die Ich-Erzählung in *Choucas* wird von einer ungewöhnlichen Figur geführt, der Figur einer reifen, klugen, erfahrenen Frau, die bei anderen Vertrauen und Offenheit weckt. Sie selbst bleibt im Schatten, der allerdings nicht so tief ist wie das Dunkel, das ihren Begleiter umhüllt. Die Funktionen dieser Erzählerin, die als Sprachrohr der Autorin gelten kann, sind vielfältig: Nałkowska hört vor allem zu, beobachtet aufmerksam (»Auge, Ohr, Intuition und Intelligenz haben sich ganz dem Erfassen der Umwelt, und nur der Umwelt, verschrieben«<sup>33</sup>, schreibt Eustachy Czekalski), nimmt unaufdringlich an Diskussionen teil und begleitet verschiedene Situationen verständnisvoll, während ihre Anwesenheit dazu beiträgt, Barrieren niederzureißen und Beziehungen aufzunehmen.

Sie fungiert ähnlich wie ein Priester, Seelendoktor und Trickster. Es ist gerade die Rolle des Tricksters, des Mittlers respektive der Mittlerin – einer diskreten, enigmatischen Figur, die Brücken zwischen den verschiedenen Sphären der Wirklichkeit sucht, zwischen der Menschenwelt und der Welt der Tiere, zwischen der Welt gesellschaftlicher Faktizität und der Welt metaphysischer Hoffnung –, deren Funktion durch die Verschiebungen der Erzählerin-Autorin zwischen Berg und Tal, zwischen dem Emporstreben der Alpengipfel und der Fläche des ihnen zu Füßen liegenden Sees, hervorgehoben wird; gerade diese Rolle erscheint kulturell und literarisch vieldeutig wie auch außerordentlich.

*Choucas* ist nicht das erste und auch nicht das letzte Werk Nałkowskas, in dem die Sphäre symbolischer, archetypischer Bedeutungen durch die essayistische Gestalt des modernen Romans hindurchscheint. Dieses Durchscheinen ist hier sehr dezent zu vereinzeltem Schimmern gedämpft. Es erinnert an die sanfte Bewegung des Wassers an der Seeoberfläche in windstiller Ruhe, nachts.

Aus dem  
Polnischen  
von Nina  
Seiler.



- 1 Die Autorin selbst hat die Kritiken etwas positiver beurteilt. Sie war der Meinung, dass der Roman ihr Achtung einbrachte; Notiz vom 6. März 1927, Nałkowska, Zofia, *Dzienniki*, Bd. 3, Warszawa 1980, 231. Tatsächlich waren die Kurzerwähnungen in der Regel schmeichelhaft, während die wesentlicheren, ausführlicheren Rezensionen dem Roman unabhängig vom Rang des Kritikers oder der Kritikerin nicht gerecht wurden.
- 2 Unter dem Datum 19. September 1925 notierte Nałkowska: »ich schreibe nach und nach diese Sache über die Schweiz« (»piszę po trochu tę rzecz o Szwajcarii«), Nałkowska, *Dzienniki*, 175. [Zitate hier und im Folgenden aus dem Polnischen v. d. Übers.]
- 3 Napierski, Stefan, »Powieść międzynarodowa Nałkowskiej«, *Wiadomości Literackie* 15 (1927), 3. Ebd.
- 4 Zawistowski, Władysław, »Studium o altruizmie«, *Tygodnik Ilustrowany* 13 (1927), 256.
- 5 Nałkowska, Zofia, *Choucas. Powieść międzynarodowa*, Warszawa 1960, 143 f.: »Każdą rzecz sięga poza swój początek i wyrasta poza swój koniec, łączy i przeplata z innymi.«
- 6 Zawistowski, »Studium o altruizmie«, 256.
- 7 Nałkowska, *Choucas*, 127: »Jak dobrze jest cicho i powoli umierać w łóżku, jeżeli pomyśleć o tamtym, jeżeli to porównać.«
- 8 Ebd., 89: »Kiedy pan Est raz powiedział, że przy naszym stole zasiada cała Société des Nations, to nie tylko miał słuszność, ale niejako antycypował wypadki. Mieliśmy tam też bowiem jednego Niemca [...]«. Die Übersetzerin des Romans ins Englische, Ursula Phillips, merkt an, dass sich Nałkowska auf ein konkretes historisches Ereignis bezieht: die noch nicht lange zurückliegende Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund im September 1926 (der Roman spielt 1925 – wenn man von einer autobiographischen Grundlage ausgeht –, wird aber mit der Jahresangabe 1927 zu Ende des Jahres 1926 publiziert, die Autorin könnte also auf diese Weise die Ausweitung der Genfer Organisation notiert und kommentiert haben), siehe Phillips, Ursula, »Introduction«, in: Nałkowska, Zofia, *Choucas. An International Novel*, Illinois 2014, IX–XLI, hier 151, Endnote 66.
- 10 Nałkowska, *Choucas*, 106: »Bo oto czego dowiodła Szwajcaria, kraj, w którym myśl religijna najbliżej stoi życia, kraj, który jeszcze dziś ma swoich proroków, rzucających katedry teologii, by mieszkać w dzielnicach robotniczych i głosić bliskie zejście królestwa bożego na ziemi. Mianowicie, że jest możliwe – dla zrealizowania pewnej określonej koncepcji bytu socjalnego, a więc – i moralnego – pogodzić i połączyć to, co wszędzie indziej wydawałoby się do pogodzenia niemożliwe: języki, rasy i religie – nie tylko różne, ale przeciwne sobie, a nawet wrogie. Ten wzór niezwykły, czyniący z ludności mieszanej silny naród, jest nauką daną światu, jak ze zwalczających się narodów uczynić ludzkość.«
- 11 Einer der Kritiker kommentiert die essayistische Form von *Choucas* folgendermaßen: »Man kann gewisse Vorbehalte haben, ob das letzte Werk Nałkowska's ein Roman ist, aber es steht außer Zweifel, dass es originell und ein gut konstruiertes Kunstwerk ist.« Piwiński, Leon, *Przegląd Współczesny* 21 (1927), 150. Ein anderer Rezensent geht davon aus, dass *Choucas* eher Memoiren sind als ein Roman (Zet, [Rubrik »Z ostatnich nowości wydawniczych«], *Kurier Literacko-Naukowy* 19 (1927), V).
- 12 Nałkowska, *Choucas*, 106.
- 13 Ebd., 14.
- 14 Stawar, Andrzej, »Choucas«, *Dźwignia* 2/3 (1927).
- 15 Nałkowska, *Choucas*, 108: »To jest nieprawda. To, co pan mówi, to są idee Wilfreda Monoda, który nie jest katolikiem. On właśnie przypomina mi waszego »wyzwolonego« szwajcarskiego proroka, Leonharda Ragaza, który nie wiem, o czym poucza zurychskich robotników, i nie wiem, jak sobie wyobraża królestwo boże na ziemi – ale myślę, że dość podobnie do republiki Sowietów.«
- 16 Ebd., 119: »Jak morze – dalekie góry mają tę cudowną nierealność

- oświetlenia i koloru, nietrwałość perspektywy, nieuchwytność konturów i granic, w których nic nie jest przesądzone – i zawsze jeszcze zupełnie na nowo może się stać. Nic nie jest bezpowrotnie wiadome, a wszystko jeszcze raz możliwe.«
- 17 Ebd.: »wynika to, co może nie jest prawdziwe, ale jednak jest prawdopodobne: dobro życia«
- 18 Ebd., 12: »czekoladową«
- 19 Ebd., 19: »strasliwym«; »reflektorem śniegów«
- 20 Ebd., 38 f.: »Znowu stawaliśmy, sapiąc, i znowu – poprzez architektoniczne luki, szerokie spokojne «światła» między drzewami – oglądaliśmy ten sam obraz, tylko wspanialszy, rozszerzony, z dolinami wciąż dalej zapadającymi w głąb.«
- 21 Ebd., 40: »amfiteatru gór«
- 22 Ebd., 67: »Powietrze stało się nieruchome i dotykalne, jak szkło – od mrozu, słońca i białości; świerki z przywalonymi do ziemi gałęzmi stały bez drgnienia w cudownych, białych płaszczach. Niebo mocno niebieskie dawało twarde tło dalekim szczytom, jakby wydychanym ze srebra.«
- 23 Ebd., 120: »Tam mleczno-granatowa ciemność zawleka świat, sypie się szeleszcząco i zastygła. A płynna cynowa płyta wody robi się płaska i cienka pod ciężarem ciemności.«
- 24 Ebd., 121: »I tam, i tu – my. Zbieramy sobie tak urodę świata do naszych serc i naszej pamięci.«
- 25 Słowacki, Juliusz, »W Szwajcaryj«, in: ders., *Pisma Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1899, 204–216, hier 206: »Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami, / Płynąc szwajcarskich jezior błękitami«. Siehe auch die freiere Übersetzung von Christoph Ferber, »Wir fuhren seither selig durch die Bläue / Der Schweizer Seen. Doch war es die getreue, / Verschwiegene Barke, die uns stets getragen?«, Słowacki, Juliusz, *Des Dichters größter Ruhm. Ausgewählte Lyrik*, übers. v. Christoph Ferber; mit einer Einf. v. Peter Brang und einem Nachw. v. Ulrich Schmid, Mainz 1997, 23. Anm. d. Übers.
- 26 Nałkowska, *Choucas*, 112: »to tylko nadanie tym samym rzeczom innej nazwy«
- 27 Byron, George Gordon, *The Prisoner of Chillon*, 1816.
- 28 Siehe den Tagebucheintrag vom 11. September 1926, Nałkowska, *Dzienniki*, 196.
- 29 Nałkowska, *Choucas*, 62: »W pewnej chwili, patrząc na tę zabawę, pomyślałam sobie o nich wszystkich, że są jak dzieci. Że są bez opieki, że są wystawieni na wszelkie niebezpieczeństwo. Tak sami, tak na siebie tylko zdani w tym obcym górskim domu wśród śniegów. Któż tu jest, kto by czuwał? Właścicielka tej szanownej, starej willi, wdowa po kucharzu, która spała już od dawna – czy mały Charles, który przeraził się niby nocnym hałasem i korzystał teraz z okazji, by sam się bawić. Kto tu był odpowiedzialny za całość? Nikt.«
- 30 Die Sache hat sich verkompliziert, seit Ursula Phillips nach ornithologischen Konsultationen festgestellt hat, dass die von Nałkowska beschriebenen Vögel keine *choucas* sind, also einfach Dohlen, sondern *chocards* (die Gattung *Pyrrhocorax graculus*), Alpendohlen; vgl. Phillips 2014, XVI ff. Bleiben wir jedoch bei der Benennung der Autorin und gestehen wir Nałkowska das Recht zum Irrtum zu.
- 31 Nałkowska, *Choucas*, 7: »Tak, niewątpliwie, bliskie przebywanie ze zwierzętami, jak z ludźmi, wytwarza niekiedy sytuacje nie dość jasne i kłopotliwe. Ale któż zdoła z takich względów wyrzec się wszystkich radości współżycia?«
- 32 Ebd., 145: »Jednakże gdy tam byłam przez te miesiące wśród ludzi mówiących różnymi językami, to czułam zawsze, że przecież więcej między nimi było rzeczy podobnych niż niepodobnych. I że to, co było między nimi podobne, było właśnie ważniejsze, było doprawdy – najważniejsze.«
- 33 Czekalski, Eustachy, »Choucas«, in *Świat* 3 (1927), 4.





Inga Iwasiów

## Ein Wochenende in den Bergen

Der Schriftsteller Włodzimierz Odojewski ist die Hauptfigur meiner Dissertation, die unter dem Titel *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna* (*Die Kresy im Schaffen Włodzimierza Odojewskis. Ein feministischer Versuch*) veröffentlicht wurde.<sup>1</sup> Zu jener Zeit, als ich an der Arbeit schrieb, begann Odojewski, aus der Emigration (Deutschland) Reisen nach Polen zu unternehmen und hier weitere Prosatexte herauszugeben. Wir lechzten nach unzensurierten Erzählungen, waren offen für Neues und überzeugt von der Kraft der Literatur. Odojewski brachte als Ankömmling aus dem Zentrum des Widerstands – aus dem Radio Freies Europa, wo er arbeitete – wichtige Botschaften über die Wiedererlangung der Wahrheit, der Zeit, der Geschichte (der *einen* Geschichte, bevor wir die Einheitlichkeit in Frage zu stellen begannen) und der Freiheit mit.

Ein Teil seiner künstlerisch wie moralisch (was zu einem Kompositum verschmolz: die Tragweite der Kunst ergab sich aus ihrer Moral oder umgekehrt, die Reihenfolge war egal) bedeutsamen Werke kam zum ersten Mal offiziell in Polen heraus und wurde zu einem Teil der »wiedererlangten Bibliothek«. So etwa auch sein bekanntester Roman *Zasypie wszystko, zawieje...* (*Katharina oder Alles verwehen wird der Schnee*).<sup>2</sup> Es erschienen aber auch die Texte mit biographischen Spuren des Autors, der nach der Ausreise aus Polen zwanzig Jahre lang als Journalist bei Radio Freies Europa arbeitete.

Die Redaktionen und Neuausgaben der Texte stellen eine Art biographische Aufzeichnung seines Lebens dar, das zwischen Literatur und Journalismus, Heimat und Emigration, Ausreise und Rückkehr geteilt ist. Nach der zwanzig Jahre währenden Umkehr seiner Berufsrollen redigierte der Schriftsteller sorgfältig die in Schubladen abgelegten Texte, ergänzte, komponierte neue Bände, datierte die Fragmente ein zweites Mal und verortete sie neu in seiner Werkordnung. Anders als viele andere Auswanderer-Schriftsteller wie beispielsweise Leopold Tyrmand hatte Odojewski überhaupt die Möglichkeit zu dieser Neuordnung.

Ich vergleiche meine Protagonisten nicht zufällig; über Tyrmand habe ich das Buch *Opowieść i milczenie (Erzählung und Schweigen)* geschrieben.<sup>3</sup> Beide Schriftsteller mussten ihrer Bücher wegen ausreisen; wegen *des Buches, des Textes, des Werkes*. Tyrmand brachte seinen *Dziennik 1954 (Tagebuch 1954)* der Legende nach im Auspuff eines Autos außer Lande. Odojewski seinerseits versteckte *Zasypie wszystko, zawieje...* (*Katharina oder Alles verwehen wird der Schnee*). Beide Texte beziehen sich auf historische Begebenheiten im 20. Jahrhundert, wenngleich sie sich unterschiedlicher Stile bedienen und die Welt in unterschiedlicher Belichtung zeigen. Tyrmand verwendete einen einzelnen, biographischen Filter, den er über die exhibitionistische Fassade legte, als er vom Krieg und der Nachkriegszeit unter sowjetischem Einfluss schrieb. Ein Paradox, denn der Filter sollte allein den Hintergrund verwischen, während Tyrmand den Rest in tagebuchförmiger Ehrlichkeit beschrieb. Der Filter des Schweigens betrifft die Herkunft des Schriftstellers und den Holocaust. Odojewski hingegen entwickelte eine stilisierte Erzählweise, deren Konventionen das auktoriale Ich vom Text abtrennten. Und dennoch sollten ihre Bücher gleichermaßen verboten und gleichermaßen wertvoll sein – auch für sie selbst. Tyrmand seinerseits bereitete das Schreiben in der Emigration Mühe. Er wurde zum Experten in der Ostproblematik und zum Redakteur der konservativen Nischenzeitschriften *Chronicles of Culture* und *The Rockford Papers*, beide herausgegeben vom Rockford Institute. Als sein Lebenswerk verblieb letztlich das, was er aus Polen hinübergerettet hatte. Obwohl der *Dziennik 1954 (Tagebuch 1954)* an Popularität gewann, gelang es Tyrmand nicht, neue Prosatexte zu schreiben, die das amerikanische Publikum interessierten. Er konnte mit dem emigrantischen Umfeld keine Beziehung aufbauen, insbesondere nicht mit Jerzy Giedroycs *Kultura*. Tyrmand starb im Alter von 65 Jahren,

gefestigt in der Position dessen, der das liberale und linksradikale Amerika vor sich selbst bewahrte. Odojewski hingegen erhielt die Chance zurückzukehren und den Versuch zu wagen, in denselben Fluss zu tauchen – ungeachtet dessen, dass die Strömung ihre Richtung mittlerweile diametral geändert hatte. Über die Schreibpause und deren Konsequenzen äußerte sich Odojewski im Gespräch mit Robert Ostaszewski folgendermaßen:

»Vor einigen Jahren erwähnte ich in einem Interview bereits in Polen, dass ich auf diese Periode wie auf eine Grabstätte blicke; dass ich über zwanzig Jahre verschwendet habe. Viele meiner Freunde und Bekannten stürzten sich damals mit Vorwürfen auf mich: »Wie kannst du so etwas sagen!? Du hast für etwas gekämpft! Deine Arbeit war absolut sinnvoll.[...]«  
[...] Das war wirklich eine ungeheure, wertvolle Arbeit. Und trotzdem... Denn obwohl diejenigen, die sich nach meinem Fernsehauftritt (um auf das zurückzukommen, wovon ich vorher sprach) auf mich stürzten, Recht hatten, war auch ich im Recht. Ich verließ die Literatur zugunsten der harten redaktionellen und publizistischen Arbeit. Manchmal habe ich deswegen sogar furchtbare Albträume, dass ich – wie man früher sagte – mein Schicksal verraten habe. Wenn ich es geschafft hätte, mich (noch in Polen) um den Umbruch der 1960er und 1970er Jahre herum bedeckt zu halten – wie noch einige Jahre zuvor, als ich *Zasypie wszystko, zawieje...* schrieb und nur bestimmte, ausgewählte Fragmente herausgab, andere aber im Wissen darum, dass sie nicht veröffentlicht werden können, tief unten in der Schublade versorgte und nicht einmal Freunden zeigte (um keine Gewissen zu belasten; dass ich ohne Umschweife über Katyń schrieb, wusste selbst meine Frau nicht) –, wenn ich geduldig gewesen wäre und mit diesem Roman nicht zum Verlag gedrängt hätte, wenn ich noch hätte warten und den Roman auf dem Grund der Schublade hätte liegen lassen können... dann hätte ich in den folgenden Jahrzehnten bestimmt ungleich viel ruhiger leben können. Ich hätte die nächsten zwei oder vielleicht auch drei Romane dieses Zyklus geschrieben.«<sup>4</sup>

Odojewski erzählt Ostaszewski von seinem Vorhaben, zu den Notizen zurückzukehren und den ›podolischen Zyklus‹ fortzusetzen. Die Legende dieser Fortführung begann ohne Zweifel mit den Rezensionen, in denen die Kritiker eine solche Fortführung ›forderten‹, die weiteren Protagonisten der Familien Woynowicz, Czerestwiński und Gawryluk eine Stimme verleihen sollte: Sie verwiesen auf die Polyphonie als das erzählerische Charakteristikum von *Wyspa ocalenia* (*Adieu an die Geborgenheit*) oder *Zasypie wszystko, zawieje...* (*Katharina oder Alles verwehen wird der Schnee*), oder interpretierten diesen Roman als Krönung des fragmentarischen Erzählens der vorhergehenden Werke.<sup>5</sup> Den Drang zu ›Fortsetzungen‹ riefen auch solche Eigenheiten wie die Mosaikartigkeit, der Fokus auf die zwischen den Räumen verlagerte Erinnerungsarbeit oder die Bindung an einige Figuren hervor, die in den weiteren Geschichten stets wieder zum Leben erweckt wurden. Nach Jahren muss man allerdings hinzufügen, dass Odojewski neben dem vermeintlichen Kresy-Zyklus eine vielstimmige Migrationsgeschichte geschrieben hat, deren Hauptfigur ihm selbst sehr ähnlich ist – jemand, der einen schriftstellerisch-journalistischen Beruf ausübt, sich seiner Wahl unsicher ist, mit dem Leben unversöhnt, enttäuscht vom Ergebnis seiner Entscheidungen und im Dasein gefangen wie ein Zwilling der Figuren seiner frühen Werke, die er gegen den Strich der sozialistischen Doktrin schrieb. Wenn ich heute das Regalbrett mit den Werken Odojewskis betrachte, nehmen die Bände über diesen Jemand, den Emigranten, den zerrissenen Menschen mehr Platz ein als diejenigen über den Krieg und Podolien. Der Emigrant ist nicht zuletzt dem Vertriebenen und Flüchtling ähnlich – die Figur des sich Verlagernden hat gemeinsame Züge, was das Schaffen des Autors von *Zabezpieczanie śladów* (*Spurensicherung*) umso enger mit den Themen des 20. Jahrhunderts verbindet.

Im zitierten Interview erwähnt Odojewski eine Kritikerin, deren Urteile seinen eigenen Ansichten besonders nahestehen: Aniela Jasińska. In einer 1974 im *Tygodnik Polski* (*Polnisches Wochenblatt*) veröffentlichten Rezension zu *Zasypie wszystko, zawieje...* (*Katharina oder Alles verwehen wird der Schnee*) benennt Jasińska einige Figuren des Zyklus ohne Umschweife als Sprachrohre des Autors.<sup>6</sup> Insofern als Odojewski eine solche Interpretation gutheißt, gewinnt die der Biographie nahe Lektüre an Gewicht. Die Kritikerin und Freundin des Schriftstellers Jasińska hatte in ihren Auslegungen allerdings keine direkten Übereinstimmungen



mit dem Lebenslauf des Autors im Blick. Bei ihrem Vergleich von Odojewskis Werk mit Boris Pasternaks *Doktor Živago* geht es Jasińska vielmehr um die Fährte ethischer Tragweite und deren Basis des persönlichen Engagements. Wenn Odojewski nun diese Lesart als die nach wie vor Treffendste beschrieb, kann man annehmen, dass er die seit den 1990er Jahren aufkommenden Interpretationen, die mit komplexem theoretischem Instrumentarium hantieren, nicht akzeptierte.<sup>7</sup> Die Zwiespälte, das Zögern, die Verlockungen und Siege der Woynowiczs, Czerestwienskis, Gawryluks und schließlich des Journalisten in der Emigration kann man statt dessen entlang der Kategorien biographischer Emanation behandeln, entlang der in den Texten dicht gestreuten Spuren des ›Ichs‹, jedoch ohne die Notwendigkeit, das Rätsel zu lösen, an welchen Orten sich der Autor zu welcher Zeit aufgehalten habe. Die Erzählungen und Romane, die Odojewski nach dem ›schwarzen Loch‹ schrieb, also nach der zwanzigjährigen Pause zugunsten der journalistischen Arbeit in München, sind bei einer biographischen Lektüre besonders ergiebig.

Diese biographisch verankerten Erzählungen sind auratisch und stilisiert, eingeschlossen in psychologische Knoten, und bewahren die vom Erzählstil vorgegebene Distanz, obwohl sie häufig den Alltag zum Thema haben. Die ProtagonistInnen der Texte befinden sich oft in Enklaven, deren Grenzen den psychischen Zustand der Figuren bestimmen. Technik und Erkenntnishorizont unterscheiden sich in den Texten über den Krieg nicht von denjenigen über die Gegenwart. Dieses Schema beobachten wir etwa in der von Jan Jakub Kolski 2010 verfilmten Erzählung *Sezon w Wenecji* (*Ein Sommer in Venedig*) aus dem Band *Jedźmy, wracajmy...* (*Wegfahren, zurückkehren...*).<sup>8</sup> Der Film *Venedig* zeigt – in Übereinstimmung mit der erzählerischen Vorlage – den Moment des Kriegsausbruchs. Die die Ferien auf dem Landgut verbringenden Frauen bemühen sich, den Nachhall dieses Ereignisses zu überhören. Sie veranstalten für die Kinder ein Spiel in den Kellern eines vom Grundwasser überschwemmten Hauses. Natürlich ›strömt‹ die Bedrohung trotzdem ins Haus, und die das Leben vor dem Krieg versinnbildlichenden Gegenstände versinken im Wasser. Zentral ist jedoch die intime Perspektive, die Linse, die den historischen Moment und dessen Folgen einfängt. Man müsste den Film im Kontext des Filmes *Panny z Wilka* (*Mädchen von Wilko*) von 1979 analysieren, der großartigen Adaption von Jarosław Iwaszkiewicz

Erzählung<sup>9</sup> unter der Regie Andrzej Wajdas. Beide Filme handeln vom weiblich-kindlichen Hinterzimmer der großen Weltgeschichte, das den Hintergrund der von Männern getroffenen Entscheidungen bildet, und von ästhetisch angerichteten Figuren männlicher Erinnerung. In beiden Filmen ist der Gegensatz zwischen den verfluchten Bildern des Kriegs und der vom Kameraauge festgehaltenen Schönheit durchdringend. Die als unwiederbringlich verloren dargestellte Welt rutscht andauernd in das angedeutete Chaos und die Unzulänglichkeit ab. Denjenigen, die überdauern, bleibt nur, sich rückwärts zu wenden und die ›Spuren zu sichern‹, die der Schnee verweht, die zu eisigen Kanten versteinern, verstreute, verschwommen erinnerte, verfälschte, vom Sand verdeckte Spuren – das Sinnbild osteuropäischer Melancholie.

Einen ähnlich intimen Raum wählt Odojewski als Rahmen für die emigrantische Abrechnung des Protagonisten in *Udany weekend* (*Ein gelungenes Wochenende*), einer Erzählung aus dem Band *Bez tchu* (*Atemlos*) von 1983.<sup>10</sup> Die Geschichte spielt in der Schweiz, am Genfersee. Der Handlungsort wird diskret vermittelt; in der Ferne erblickt der Protagonist die Berge, einmal fällt der Name des Sees. Die Schweiz kann hier als Land des Überflusses und Ziel emigrantischer Pilgerreisen gedacht werden.

Die drei Hauptfiguren – ein Mann, dessen Frau und Sohn – verbringen ihr Wochenende im Reihenhaushaus mit vier Zimmern, das außerhalb der Stadt in einer Siedlung liegt. Die Wahl des Wohnortes und das gemietete Haus erfüllen nur knapp die Prestigeanforderungen. Die Familie ist nicht ganz so wohlhabend wie die Nachbarn, die sich in den Fenstern ohne Vorhänge vor dem Hintergrund bürgerlicher Accessoires zeigen. Sie ist aber auch nicht so entfremdet, um die Illusion des Verschmelzens mit der sozialen Landschaft aufzugeben und etwas Bescheideneres zu suchen. Obwohl die Berge im Hintergrund stehen und der geschlossene Wohnraum als eigentlicher Handlungsort dient, hat die Szenerie doch eine Bedeutung. Schnee fällt, der fünfzehnjährige Sohn geht auf die Eisbahn. Die Sicht auf die Berge harmonisiert mit der Stimmung des Protagonisten. Es herrscht Ruhe, und doch fehlt das Gefühl der Erfüllung:

»Über den Schnee dachte er am längsten nach, gar mit einem bis in die Tiefe durchdringenden Schauer; ein Reflex von

Erinnerungen aus der Kindheit, als ihn der morgendliche Schnee, den er durch das Fenster auf den Feldern liegen sah, für den Rest des Tags glücklich stimmte. Jetzt aber war ihm der Schnee größtenteils gleichgültig, er kündigte höchstens diverse Unannehmlichkeiten in der Verkehrslage an. Es war dieses Erkalten seiner Gefühle, was ihn für einen Moment mit Reue übermannte, aber nur für einen Moment.«<sup>11</sup>

»Aber nur für einen Moment« – diese Wendung wiederholt der Erzähler Odojewskis häufig. Sie gehört zum existentialistischen und melancholischen Repertoire. Alles spielt sich in solchen Momenten ab, aber es ist schwierig, sie zu erhaschen, zu verstehen. Die Anstrengungen des Schriftstellers sind auf diese Momente gerichtet, auf ihre Wesentlichkeit, die er mit der Unwesentlichkeit und Fragmentarizität der sie umgebenden Ereignisse konfrontiert, deren Bedeutung und Charakter nicht verstanden werden können ohne ein Nachsinnen, das die Stagnation durchbricht, ohne tiefes, reinigendes Nachdenken.

Die Wochenendkrise fußt auf der Infragestellung des in der Emigration erreichten Status. In diesem psychologischen Kammerdrama reflektiert der Protagonist seine Schlüsselentscheidungen. Vorwand dazu liefert ein eben geschriebener Artikel, die Rezension des Buches eines gewissen Spezialisten in Ostangelegenheiten, der Ansehen in der Schweiz und in der gesamten westlichen Welt genießt. Die Hauptthese des rezensierten Buches hält der Protagonist für verfehlt; er weiß jedoch nicht, ob er sich dazu aufrufen kann oder soll, die Stellen aufzuzeigen, wo die Argumentation schwächelt. Der deutsche Sowjetologe erfreut sich seiner Achtung in demselben System, dessen Wohlmeinen auch ihn unterhält, den Ankömmling von jenseits des Eisernen Vorhangs. Widerspruch hieße, das Prinzip einer Mimikry zu brechen, die derjenigen nicht unähnlich ist, die er im sozialistischen Polen anwenden musste.

Die Unannehmlichkeiten der beruflichen Aufgabe – das Schreiben eines von vielen Texten für eine Schweizer Zeitung – werden mit den Unannehmlichkeiten verglichen, die die Familie aus Polen vertrieben haben. Der Protagonist arbeitete damals als Journalist, bevorzugt zu ungefährlichen Themen. Als Bereich relativer Freiheit erschien ihm die Wissenschaft, vorteilhafter sogar als Sport, Kultur oder Kunst, die »dicht besetzt waren mit ihm an Gewieftheit Überlegenen«<sup>12</sup>.

Er erfreute sich eines im Rahmen der Unterordnung einigermaßen intakten Selbstbewusstseins und schöpfte Befriedigung aus dem Balanceakt auf der dünnen Linie; aufmerksamen Lesern zwinkerte er mit versteckten Anspielungen zu. Diese oberflächliche Ruhe zerstörte ein Ereignis, das er später als »persönlichen Schlag ins Genick« bezeichnen sollte. Er wurde vor das Lehrerkollegium gerufen wegen eines Geschichtsaufsatzes seines Sohnes. Thema war die Entstehung der polnischen Armee im Zweiten Weltkrieg. Der Sohn, ein Fünftklässler, kannte die Geschichte von zuhause, aus dem Familienleben; er wusste, dass während des Kriegs zwei polnische Armeen entstanden. Dieses Wissen, obwohl innerhalb der Familie ohne Worte vermittelt, nur durch die Beispiele von Verwandten, durch die von ihnen erhaltenen Insignien, Auszeichnungen und Fotografien – dieses Wissen lief dem offiziellen Wissen zuwider.

Der moralische Imperativ ist hier, dem Kind die Wahrheit weiterzugeben; die Korrektur dieser Wahrheit durch das System erfordert aber, dem Nachwuchs eine Einweisung in das Verhalten unter Bedingungen politischen Drucks zu geben. Hier erweisen sich Zugeständnisse als unmöglich. Den eigenen Sohn mit Opportunismus anzustecken überschreitet die Grenze des verschmerzbaren Kompromisses.

Odojewski zeichnet in der Erzählung parallele Krisen auf und betont deren repetitiven Charakter: die Entscheidung zur Emigration wurde vom unzensierten Aufsatz des Sohnes eingeleitet. Das unschuldige, unter einer Doppelmoral erzogene Kind weist dem Vater den richtigen Weg. Dieser selbst hätte seine Nische gefunden, hätte geschrieben zwischen dem, was erlaubt ist und dem, was er mitteilen wollte. Die Szene in der Schule, eine Etüde über Verhör und Zensur, enttarnt das Heuchelspiel des Protagonisten.

Von Bedeutung ist selbstverständlich auch die eigentliche Thematik, die dazu dient, der Wahrheit ins Auge zu blicken: Krieg und Geschichte. Man kann nur schwerlich keinen Zusammenhang sehen mit dem Katyń-Motiv in *Zasypie wszystko, zawieje...* (*Katharina oder Alles verwehen wird der Schnee*), das vom Schriftsteller selbst als das wichtigste Motiv hervorgehoben wurde, das in der Schublade versteckt die Rolle des moralischen Prüfsteins übernimmt. Thematik und Text liegen in der Schublade, und mit ihnen – die verbotene Geschichte (*die* Geschichte), bedroht vom Vergessen, vom Zerfall und der täglichen Verdrängung. Auf der biographischen Ebene ist zudem der ausgeübte Beruf von Bedeutung, der

Kompromiss gegenüber dem Schreiben, das er zugunsten anderer Aufgaben aufschiebt. Der Journalist, der Polen verlässt, um die Wahrheit zu schreiben, wird vom System zum Opportunismus gedrängt. Es stellt sich nämlich heraus, dass auch in einem Land ohne Zensur einschränkende Bedingungen gelten. Jetzt kann er nichts schreiben, was anerkannte Autoritäten angreift. Er kann nicht – oder es zahlt sich schlicht nicht aus. In den nachmittäglichen Grübeleien des Journalisten taucht der Gedanke auf, sich aus der Arbeit zu verabschieden, ihre Fesseln abzuwerfen. Diese Entscheidung hieße, das familiäre Dasein zu gefährden. Der kapitalistische Imperativ, sich an der Oberfläche zu halten, ist ebenso bedingungslos wie der sozialistische, aber sein Bruch, sein Umgehen führt nicht zur Inhaftierung. Jetzt geht es ums Geld, nicht ums Leben.

Dieses Mal gibt es außerdem keine spezifische Situation, die nach direkten, wegleitenden ethischen Entscheidungen verlangte. Da ist niemand, der den Protagonisten herausfordert; die Herausforderung kommt von Innen. Die Krise tritt erneut unerwartet ein, aber in anderer Szenerie. Der Tag ist derart schön, dass die Bitte um Entlassung aus dem journalistischen Dienst von der Lust zum Skifahren verdrängt wird. Von den Bergen strömt Ruhe aus. Mit der Ehefrau hat der Protagonist angenehmen, nachmittäglichen Sex. Die eheliche Nähe gerinnt zum Argument in der Auseinandersetzung mit sich selbst: jede Regung kann sie trüben. Alles versinkt im Gefühl der Stabilität, für das es einen hohen Preis zu zahlen gilt.

Und die materielle Welt korrumpiert die Seele. Eine »exotische« Welt für den Ankömmling; sie entpuppt sich aber als weniger schön, als aus dem Ankömmling schließlich ein Einheimischer wird. In der Erzählung finden sich zwei Formulierungen, die zeigen, wie sehr der Schriftsteller zum Zeitpunkt des Schreibens Emigrant war. Er nennt die Spülmaschine »Maschine zum Spülen« und das Einkaufszentrum »Warenhaus außerhalb der Stadt«.<sup>13</sup> Auf Polnisch kennt er diese Begriffe nicht; er übersetzt sie direkt aus dem Deutschen. Als er emigrierte, gab es weder Spülmaschinen noch Einkaufszentren. Als er zurückkehrte, gab es sie natürlich, aber Odojewski überträgt die Begriffe des deutschsprachigen Alltags auf seinen polnischen Wortschatz. In der Erzählung ist dieser Alltag schweizerisch, was eher eine Verschiebung zur Tradition der Großen Emigration und eine Verwischung des autobiographischen Konkretums darstellt als eine Diagnose des Lebens in einem konkreten politischen System.

Die Schweiz funktioniert als Land des Westens und als Zielort der Emigration. Und dennoch haben hier die Berge an sich eine Bedeutung – sie umfassen den heimischen Raum, verdeutlichen das Dasein im Tal, aus dem man hinausgelangen muss, um das eigene Leben zu verstehen und erneut auf der Höhe der Aufgabe zu stehen. Die Gesamtheit strebt denn auch auf eine in Bezug auf die eigene Biographie symmetrische Wahl:

»Und dann dachte er mit gleichgültiger Entschlossenheit, dass er seinen Artikel von Anfang bis Ende überarbeiten würde. Dass er ihn sogar neu schreiben würde. Und aufzeigen würde, wie viele Male der Autor des Buches sich irrte in seinen Urteilen über die Situation im Osten. Warum er sich irrte, oder vielleicht sogar, dass er sich irren wollte. Aus Naivität, Heimtücke oder Unwissenheit. Oder weil irgendwelche einflussreichen Gruppen, dieser oder ein anderer Politiker es sich so wünschen. Aber in seinen Gedanken war schon keine Verärgerung mehr, keine Aufregung, sondern Ruhe. Alle seine vorherigen Ängste hatte er aus dem Bewusstsein gedrängt, indem er sich die Redensart mit dem Schlucken der Kröte in Erinnerung rief. Die Kröte zuerst im Sozialismus schlucken und dann ein zweites Mal im freien Westen – nein, das wäre zu viel! Nicht den Schwanz einziehen, dachte er, sich nicht einschüchtern lassen, nicht zuvorkommend werden. Später saß er unbeweglich, er hatte sich im Sessel nach hinten gelehnt und atmete langsam. Er wartete geduldig auf den Klang der Klingel an der Eingangstür, auf die Stimme des Sohnes, der jeden Moment vom Eisfeld zurückkehren würde, auf die Stimme der Ehefrau, die sie beide zum Abendessen rief. Er dachte, dass dennoch nichts passiert sei, dass diese zwei Tage zu guter Letzt ein ganz angenehmes, gelungenes Wochenende sein würden.«<sup>14</sup>

Das innere Drama, das zur ethisch richtigen Entscheidung führt, erfordert hier keinen Aufstieg auf den Gipfel, und der einzige Zeuge der Herausforderung, die der Protagonist der Welt hinschleudert, ist sein eigener Schreibtisch. Es lässt sich deshalb die Frage stellen, ob dieser Ort überall sein kann oder ob die Wahl der Genferseeregion für

den Schriftsteller dennoch Bedeutung hat. Im Hinblick auf die deutliche Zweiteilung des Raums in allen Werken des Autors bin ich geneigt, in der Erzählung *Udany weekend* (*Ein gelungenes Wochenende*) das Spiel mit den Gegensätzlichkeiten von Heim und Welt, Privatheit und Politik, Kultur und Natur zu sehen. Die von den Bergen ausgehende Kraft übernimmt hier die Rolle einer Metapher und eines Hintergrunds. Das Leben hingegen spielt sich im Innern ab, wo der Protagonist den Kampf um seine Prinzipien aufnimmt, manchmal mit dem System, aber letztlich mit sich selbst. Der Aufstieg auf den Gipfel findet in seinem eigenen Gewissen statt.

Aus dem  
Polnischen  
von Nina  
Seiler.

- 1 Vgl. Iwasiów, Inga, *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba feministyczna*, Szczecin 1994.
- 2 Erschienen in Paryż 1973; Kraków 1986; dt. Übers. Wien 1976 (Anm. d. Übers.)
- 3 Vgl. Iwasiów, Inga, *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmandy*, Szczecin 2000.
- 4 Odojewski, Włodzimierz, »Dwadzieścia lat jak cmentarzysko« (»Zwanzig Jahre wie eine Grabstätte«), in: Ostaszewski, Robert, *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*, Olsztyn 2008, 37–48, hier 39 f.: »W jakimś wywiadzie przed laty, ale już danym w Polsce, powiedziałem, że patrzę na tamten okres jak na cmentarzysko; że zmarnowałem ponad dwadzieścia lat. Wielu moich przyjaciół i znajomych rzuciło się wtedy na mnie z pretensjami: 'Jak możesz tak mówić! Przecież o coś walczyłeś! Twoja praca miała głęboki sens. [...] To rzeczywiście była wielka, cenna praca. A jednak... Bo chociaż ci, którzy po tamtej mojej telewizyjnej wypowiedzi (wracam do tego, co powiedziałem wcześniej), napadając na mnie, mieli rację, to jednak i ja ją miałem. Odszedłem do wytężonej pracy redakcyjnej i publicystycznej kosztem prozy. Czasem mam nawet z tego powodu koszmarny sny, że – jak to się dawniej mówiło – zdradziłem swoje powołanie. Gdybym (jeszcze w Polsce) na przełomie lat 60. i 70. potrafił być dyskretny, jak byłem kilka lat wcześniej, gdy pisałem 'Zasypie wszystko, zawieje...', kiedy to pewnie tylko, wybrane fragmenty publikowałem, inna zaś – z góry wiedząc, że opublikowane być nie mogą – chowałem głęboko do szuflady i nawet przyjaciółom ich nie pokazywałem (żeby nie obciążać czyjejs świadomości, a że bez osłonek napisałem o Katyniu, to nawet żona nie wiedziała), i gdybym był cierpliwy, nie pchał się z tą powieścią do wydawnictwa, gdybym wreszcie potrafił z nią poczekać, trzymając na dnie szuflady... to pewnie żyłbym względnie spokojnie i w następnych dziesięcioleciach. Napisałbym może dwie, może trzy następne powieści z tego cyklu.«
- 5 Vgl. Barć, Stanisław, *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów (Odojewski und die Kritiker. Textanthologie)*, Lublin 1999.
- 6 Vgl. Jasińska, Aniela, »Zasypie wszystko, zawieje... Wielkie obsesje Włodzimierza Odojewskiego« (»Alles verwehen wird der Schnee... Die großen Obsessionen Włodzimierz Odojewskis«), in: Barć, *Odojewski*, 124–126.
- 7 Ich traf mich mit Odojewski nach der Veröffentlichung meiner Dissertation. Er nahm sie positiv auf, obwohl er mit einem »Unverständnis des akademischen Jargons« kokettierte. Ich gelang zur Überzeugung, dass Odojewski jegliche Regung zu seinem Thema verfolgte. Die Veröffentlichung von Joanna Siedleckas *Kryptonim liryka. Bezpieka wobec literatów (Kryptonim des Lyrikers. Die Sicherheitsbehörde gegenüber den Literaten)*, Warszawa 2008, rief einen Bruch hervor. Nach dem Erscheinen dieses Buches zog sich Odojewski aus dem öffentlichen Leben zurück.
- 8 Ich spreche vom Band Odojewski, Włodzimierz, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania (Wegfahren, zurückkehren und andere Erzählungen)*, Warszawa 2000. Gegen Ende der 1990er Jahre publizierte Odojewski im Buchverlag Twój Styl, anschließend in Rosner i Wspólnicy sowie in Świat Książki. Es lohnt sich, diesen Weg von Czytelnik hin zu den Verlagen zu verfolgen, die die Lesermassen erreichen wollen, welche sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts in der Nachfolge der nach der »ungenügend anwesenden Literatur« (»literatura źle obecna«) dürstenden Rezipienten der Hochkultur herausbilden. Der Film Jan Jakub Kolskis unter dem Titel *Wenecja (Venedig)* ist eine relativ freie Adaption der Erzählung Odojewskis und behält eher die Atmosphäre der Vorlage als dessen Erzählordnung bei.
- 9 Vgl. Iwaszkiewicz, Jarosław, *Panny z Wilka (Die Mädchen [Fräulein] von Wilko)*, Warszawa 1933.
- 10 Odojewski, Włodzimierz, *Bez tchu (Atemlos)*, Warszawa 2002.
- 11 Ebd., 59: »O śniegu myślał najdłużej, nawet z jakimś przenikającym



go do głębi dreszczem, refleksiem wspomnień z dzieciństwa, kiedy to leżący na polach śnieg ujrzany rano z okna czynił go na cały dzień szczęśliwym; teraz śnieg był mu najczęściej obojętny, co najwyżej zapowiadał różne niewygody komunikacyjne, i uświadomienie sobie tego ostudzenia uczuć przejęło go na chwilę żalem, ale tylko na chwilę.»

- 12 Ebd., 71: »gęsto obsadzone przez sprytniejszych od niego«.

- 13 »maszyna do zmywania«  
anstelle »zmywarka« sowie »dom towarowy za miastem« anstelle »hipermarket«, Anm. d. Übers.

- 14 Odojewski, *Bez tchu (Atemlos)*, 91 f.: »A potem pomyślał z obojętną determinacją, że przerobi swój artykuł od początku do końca. Właściwie nawet napisze od nowa. I wykaże, ile razy autor książki się myli w swoich ocenach sytuacji na Wschodzie. I dlaczego się myli, albo może nawet, że mylić się chce. Z naiwności, złej woli czy niewiedzy. Albo ponieważ życzą sobie tego jakieś wpływowe grupy lub tacy czy inni politycy. Ale w jego myślach nie było już zdenerwowania, podekscytowania, był spokój. Wszystkie swe poprzednie lęki wypchnął ze świadomości przypomnieniem porzekadła o jedzeniu żaby. Jeść ją raz w socjalizmie w Polsce, drugi raz na wolnym Zachodzie – nie, to byłoby za dużo! Nie kłaść po sobie uszu, pomyślał, nie dać się zastraszyć, nie stać się układnym. Później tylko siedział nieruchomo i, odchylwszy się w fotelu do tyłu, oddychał wolno. Cierpliwie czekał na dźwięk dzwonka u drzwi wejściowych do mieszkania, na głos syna, który powróci łada chwila z lodowiska, na głos żony wołającej ich na kolację. Pomyślał, że jednak nic się nie stało, że te dwa dni to będzie w sumie zupełnie pogodny, udany weekend.«



**Boris Previšić**

## **Am Berg der Deutungen. Vier Annäherungen an den Gotthard**

### **Von Süden: das Jenseits des Innern**

2016 ist das Jahr der Gotthardbasistunneleröffnung. Durch 57 Kilometer Tunnelröhre werden ab 2017 die Züge fahrplanmäßig rasen. Während man in einer Viertelstunde über ungeschottete, direkt auf Beton verschraubte Schienen sanft dahingleitet, ohne dass auch nur ein einziges Rütteln durch den Zug ginge und den Passagier stören würde, und während man das Zentralalpenmassiv von Süden nach Norden durchmisst, wird man sich wohl immer weniger dessen entsinnen, was einst darüber und dazwischen war: Zugfahrten durch Galerien und Kehrtunnels die dreistufige Leventina hoch (der Dazio Grande als Engpass der Gotthardroute) bis nach Airolo, dann mit dem Gefühl, Richtung Nordwesten dem Bedrettototal entlang ins Oberwallis vorzudringen, hinein in den einst längsten Tunnel der Welt, der aber mit einer fast unmerklichen Kurve nach rechts ins Reußtal führt, darin das Spektakel von Wassen (Kirchlein rechts, halber Kehrtunnel, Kirchlein links, halber Kehrtunnel und nochmals Kirchlein links), dann wieder ganze Kehrtunnels; noch früher Passfahrten (nicht über den Nufenen) die Haarnadelkurven der Tremola hoch, dann bequemer nach Hospental hinunter, dann (nicht rechts über die Furka) die sagemumwobene Schöllenen hinunter

(vielleicht noch das Suvorov-Denkmal erblickend), am Teufelsstein verstoßen vorbei; und noch früher – doch erst ab dem späteren Mittelalter – mit Saumtieren im Trittschritt über den Pass.

Und im Kopf – von Norden her kommend – »die zitronenübersäten Ebenen«, »ein Gerücht wie Timbuktu oder Sansibar«, aber der Ich-Erzähler ist – wie schon Wolfram Schöllkopf in Hermann Burgers *Die künstliche Mutter* – hängengeblieben im »Bahnhofbuffet von Göschenen«, nachdem er »stundenlang dem Gebirgsgranit entlanggestrichen war«. Doch im Unterschied zu Burgers Protagonisten findet er »keine Tore, keine Stollen, keine Bunkerlüftungen«. Die Geschichte vom Jenseits wird in Urs Widmers Miniatur *Am Gotthard. Im Gotthard* an den Erzähler herangetragen.<sup>1</sup> Ein Mann im »klatschnassen Pyjama« berichtet ihm, wie er »ganz normal zu Hause gewesen« sei, »in Edam oder sowo«, »die Palmen vorm Haus, das leise schäumende Meer, die äsenden Rehe und die Papageien«: »Und als er dann einmal, im Tiefschlaf fast, aufs Klo gegangen sei, habe er sich wohl vertan, eine falsche Tür geöffnet, sei hindurchgegangen und bei drei Grad plus im prasselnden Regen hoch über dem Göschensee aufgewacht.«<sup>2</sup> Herr Gott klärt den Ich-Erzähler auf, dass es innen im Gotthard neben »Munitionslager und Fünfsternebunker«<sup>3</sup> noch viel Platz fürs Paradies habe, und holt sein verlorenes Schaf zurück.

Wohl über keines Berges Inneres wird in der Literatur derart gemutmaßt wie über dasjenige des Gotthards – wo der »Scheideblick« Goethes 1775 nicht nur dem verheißenen Land im Süden gilt, das der Dichter schließlich über den bequemen Brenner erst ein paar Jahre später erreicht. Der Sehnsuchtsblick richtet sich auch nach innen mit männlichen Réduit-Fantasien, wie man sie in Christian Krachts Alternativgeschichte antrifft, in welcher die Schweiz statt Russland 1917 die kommunistische Revolution erlebt und der Ich-Erzähler und stramme Schweizer Sowjet in der Aareschlucht in die unterirdische Festungsanlage, in »das Jahrhundertwerk der Schweizer – Kern, Nährboden und Ausdruck unserer Existenz« gerät.<sup>4</sup> Doch selbst er wird sich wie Hermann Burgers Stollenpatient Schöllkopf aus dem »gigantische[n], steinerne[n] Menetekel« Richtung Süden befreien.<sup>5</sup> Yoko Tawada hat vor ihrer Fahrt durch den Tunnel »keine besondere Sehnsucht nach Italien«: »Ich möchte lieber in den Körper des Gotthards hineingehen und eine Weile dort bleiben.« Sie bedient keine Stereotype, sondern erkundet Neues: »Jeder Mensch hat

einmal in einem Mutterleib gesessen, aber keiner kennt den Innenraum des väterlichen Körpers.«<sup>6</sup> Dadurch dekonstruiert sie nicht nur nationale Mythen (der Gotthard als Zentrum der Schweiz und Mitteleuropas, aber auch den Fuji als die weibliche Vaterfigur Japans), sondern codiert sie durch ihren scheinbar fremden Zugriff um: Das Männliche wird weiblich, und umgekehrt.

So sehr ihre Ausführungen der Materialität des Gotthards geschuldet sind, so sehr eröffnen sie ihr eigenes Textuniversum. Der weiße Schnee von Andermatt bildet nicht nur ein Schweizer Kreuz, sondern auch einen Haufen weißes unbeschriebenes Papier; die beiden Tunnelröhren schreiben sich in den Doppel-Ös der Ortschaften der Alpensüdseite (von Airolo bis Locarno) fort; Göschenen »wurde sicher aus dem Klang seines Namens geboren.«<sup>7</sup> Die Landschaft ist ganz im Sinne von Handkes *Wiederholung* (1986) literarische Sprachreflexion und Sprachursprung. Die genderspezifische Umdeutung eröffnet einen neuen literarischen Raum – jenseits von männlichen Nationalnarrativen und -fantasien.

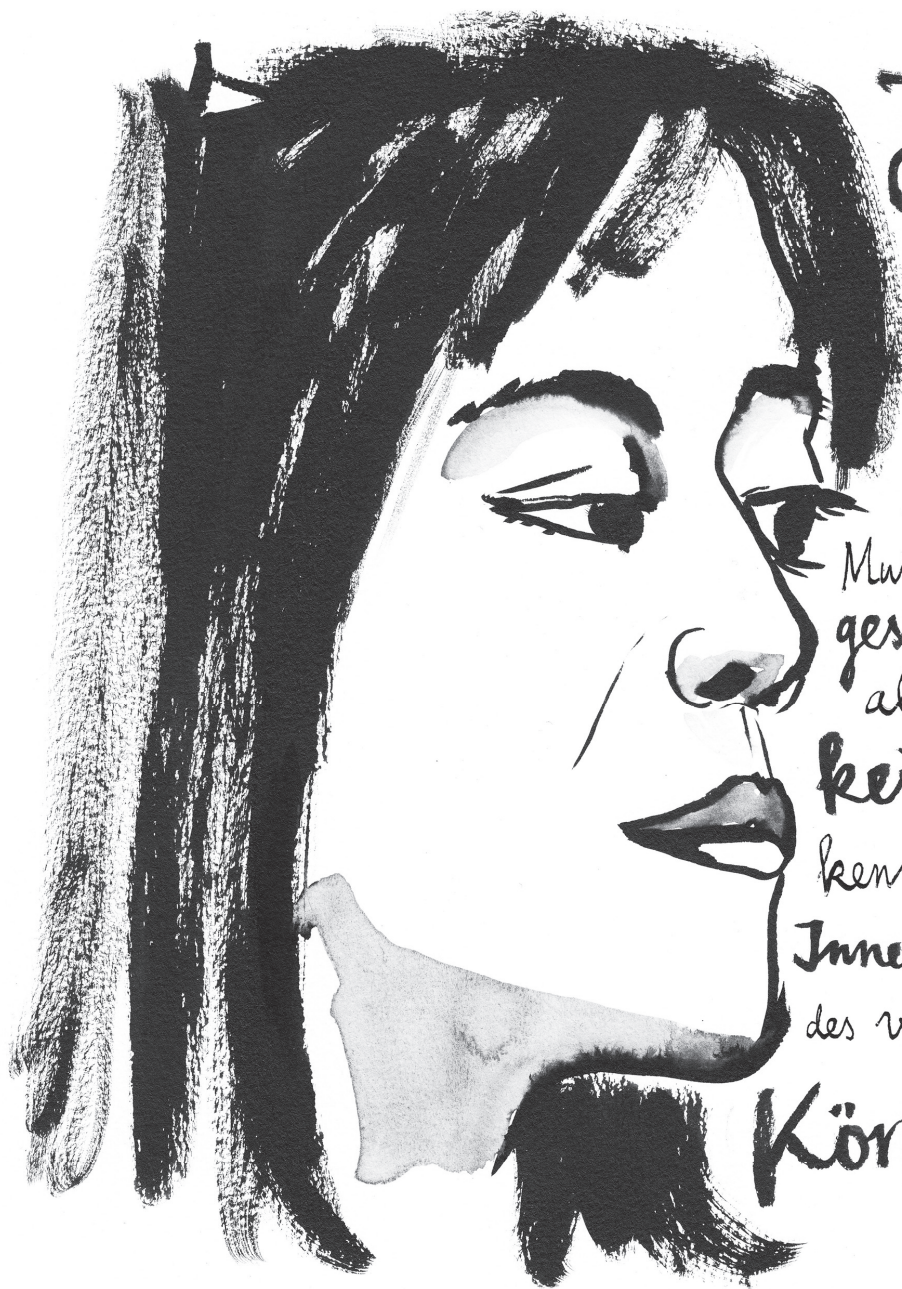
### Von Norden: Deviationen

1882 wurde mit viel Pomp der Prominenz – in Absenz der Tunnelarbeiter aus der Lombardei und aus dem Piemont – der Gotthardscheiteltunnel, der damals längste Tunnel der Welt, eröffnet. Fünfzehn Jahre später erscheint Carl Spitteler von der privaten Gotthardbahn-Gesellschaft für ein fürstliches Honorar in Auftrag gegebener Reiseführer *Der Gotthard* (1897). Als der Baselbieter Wahlluzerner und spätere Nobelpreisträger die Gotthardeisenbahnstrecke zu beschreiben hat, waren bereits eine Unzahl von Eisenbahnführern publiziert. Er kann es sich also leisten, aufgrund der eigenen Reiseerfahrung seine subjektiven Schwerpunkte gezielt zu setzen und das eine oder andere Detail ganz nonchalant zu übergehen: »Was nun die berühmten Kehrtunnels betrifft, soll ich die tausendund-einmal beschriebenen zum tausendundzweiten Mal beschreiben? Die verblüffenden Wurmwindungen der Fahrt?«<sup>8</sup> Die »Schnellzugfahrt von Luzern nach Bellinzona« prägen das Vorwissen und dessen Bestätigung während der Reise selbst, so dass sich bereits in der Vegetation des Reusstals der Süden ankündigt: So treffe man auf der Strecke bis Erstfeld auf »ein Stück über den Gotthard gesprengtes Italien, kein ebenbürtiges, doch ein verwandtes«.<sup>9</sup>









Jeder  
Mensch  
hat  
einmal  
in einem  
Mutterleib  
gesessen,  
aber  
keiner  
kennt den  
Innenraum  
des väterlichen  
Körpers.

Erst danach beginnt »die Gotthardbahn im engeren Sinne (Höhenunterschied zwischen Erstfeld und Göschenen über sechshundert Meter)«. <sup>10</sup> Oben vor dem Tunnel angekommen, rät der Autor, »die Mittagstafel nicht zu verschmähen«, denn dies habe »einen besondern Grund, und dieser heißt Bergluft«: »Auf einem Berge soll man tüchtig essen; punktum.« <sup>11</sup> So landen wir wieder im berühmten Bahnhofsbuffet, Erzählort wundersamer Geschichten.

Nach der »köstliche[n] Luftkur« in Göschenen folgt die Einfahrt in den Gotthardtunnel in »feierlich andächtige[r] Spannung«. <sup>12</sup> Doch der Höhepunkt der Reise entpuppt sich ziemlich rasch als Enttäuschung: »Da sich indessen die erhabenste Tunnelnacht in nichts von einer gemeinen Kellernacht unterscheidet, so fällt die Spannung mangels Nahrung sehr bald ab.« <sup>13</sup> Die ohrenbetäubende akustische Kulisse »zerreißt« »alle zarteren Gedankenfäden«, die Erzählung wechselt in den hypothetischen Modus: »Was geschähe, wenn jetzt – ? – [...] wie jene Bäuerin meinte, wenn sich der Zug unter der Erde »verirrte«, sodass er statt nach Italien gegen Österreich führte [...]?« <sup>14</sup> Genau diese Stelle bildet 1982 den Ort der literarischen Fantasie Hermann Burgers, wenn sein Protagonist Wolfram Schöllkopf, Privatdozent für Glaziologie und Literaturwissenschaft der Eidgenössischen Technischen Universität und an einem helvetischen Mutterkomplex leidender Patient, endlich den Zugang zur Alplanalpschen Klinik findet. Unter dem Gotthard stößt er auf einen »österreichische[n] Grenzzollwachbeamte[n]«, der ihn »in kakanischer Höflichkeit« zunächst »ein wenig verhaften« muss »wegen Betretens österreichischen Bundesgebietes in einer Schweizer Uniform« <sup>15</sup> und ihm, nachdem sich Schöllkopf als Klinikaspirant zu erkennen gegeben hat, erklärt, dass der bequemste Weg nicht über das »Fort Réduit«, sondern über den nach dem Tunnelerbauer benannten »Favreschen Fehlberechnungstunnel« führe. <sup>16</sup>

Im infrastruktur- und militärtechnischen Herzen der Schweiz kann sich die Fantasie der Deviation nach Osten nicht entziehen. Der Alptraum der Spittelerschen Bäuerin (später selbst die Dürrenmattsche Tunnelkatastrophe par excellence) erfährt bei Burger eine Umdeutung. Im kakanischen Österreich soll der Patient Schöllkopf geheilt werden – auch wenn er die Klinik aus manischem Übermut heraus zu früh



verlässt, in Lugano im Garten des Palazzo Rampazzi verglüht und dabei in den »Pfeilerarkaden aus Tuffstein mit den spitzen Giebeln und Raumfenstern« »die Gloriette im Park von Schönbrunn« zu erblicken vermeint.<sup>17</sup> Die Sehnsucht nach dem kakanischen Österreich manifestiert sich beim jüngeren Autor Peter Weber nochmals in der Fahrt nach Bad Ragaz mit dem »Ostzug«, der »via Innsbruck, Wien und Budapest fuhr«.<sup>18</sup> Hier sitzt der Protagonist Silber im ungarischen Speisewagen, in dem er »im beherrschte[n] Wienerisch des Kellners« bedient wird, bevor er seine klingende Geologie der Churfürsten imaginiert.<sup>19</sup> Die Übergangsstelle der literarischen Fantasie, bei der sie von einer national definierten Schweizer »Realität« in eine paradiesische Süd- bzw. gebirgige Klanglandschaft kippt, situiert sich – strukturanalog zu Yoko Tawada – jenseits vorgegebener Stereotype in der imperialen, übernationalen Weite Mittel- und Osteuropas.

### **Von Osten: »Unterminierung« der Idylle**

Wie wird denn der Berg von Osten her gedeutet – wenn die Interpretation anderer Herkunft ist und diese mit anderen Sehnsüchten verbunden ist? Es ist hier weder der Ort, um über die Rolle der Schweiz für Polen, noch über die Rolle des Gotthards und Suworovs für die russische Gedenkkultur zu sprechen. Vieles wäre zu sagen davon.<sup>20</sup>

Czesław Miłosz's Gedicht *Europa*, 1952 in Paris verfasst, könnte und müsste in seiner Biographie und seiner Zeit kontextualisiert werden.<sup>21</sup> Doch hier möchte ich nur eine einfache Interpretation wiedergeben – aus der Gegenwart heraus gesprochen.

**Czesław Miłosz**  
**Europa**

Podminowany jest tunel Gotarda.  
Gdzie wełna śpi  
I oddech dzieci porusza papierowe motyle,  
gdzie mokre konie na brzegu fontanny  
skaczą w powietrzu maja  
przebiega drut podziemny.

Podminowana jest rodzinna ziemia,  
nieduża, słodka dla nas, europejska.  
Oliwka na niej dojrzewa i żyto,  
wiatr biegnie polem lnu i cichnie w czarnych liściach  
pod gorącymi lampami pomarańcz.

Podminowane jest niebieskie morze  
w godzinie, kiedy kuter wyjeżdża na połów  
z miasteczka, w którym koty śpią między sieciami

Podminowane jest serce człowieka.  
Czas dany mu do życia i czas inny  
są w jego świadomości jak dwie linie  
zamiast być jednym w harmonii.

**Czesław Miłosz**  
**Europa**

Vermint ist der Gotthardtunnel.  
Wo die Wolle schläft  
und der Atem der Kinder die papiernen Schmetterlinge bewegt,  
wo die nassen Pferde am Brunnenrand  
in der Mailuft springen  
verläuft der unterirdische Draht.

Vermint ist die heimatliche Erde,  
klein, süß für uns, europäisch.  
Olive reift auf ihr und Roggen,  
der Wind eilt über die Flachsfelder und verstummt in schwarzen Blättern  
unter den heißen Lichtern der Orangen.

Vermint ist das blaue Meer  
zur Stunde, wenn der Kutter ausfährt zum Fischen  
aus dem Städtchen, in dem Katzen zwischen Netzen schlafen

Vermint ist das Menschenherz.  
Die Zeit, die ihm gegeben ist, und die andere Zeit  
sind in seinem Bewusstsein wie zwei Linien  
anstatt eins zu sein in Harmonie.<sup>22</sup>

Das Auswahlkriterium bildete der erste Vers: »Vermint ist der Gotthardtunnel« (»Podminowany jest tunel Gotarda«). Zum einen verortet sich hier die ganze erste Strophe. Irritierend ist zunächst, dass die Minen offenbar *unter* dem Tunnel liegen. Es macht Sinn, die Schienen bzw. den Gotthardtunnel zu verminen, um den Durchgang (von dem die Achsenmächte im Zweiten Weltkrieg im Übrigen sehr profitierten) zu verunmöglichen. Der Verweis auf das unter dem Tunnel Liegende kippt die Realität mit der ersten Silbe des Gedichts in die Metaphorizität. Zum anderen zeigt jeweils der erste Vers der folgenden Strophen an, dass das Thema der ›Unterminierung‹ nicht nur das ganze Gedicht betrifft, sondern auch das ganze Gedicht unterminiert ist. Die Varianz von Versanzahl pro Strophe (6, 5, 3 und 4 Verse) und die unterschiedlichen Verslängen, welche sich erst in der vierten Strophe stabilisieren, verweisen auf die Instabilität – die sich unter dem Gotthardtunnel und unter der ersten Gedichtzeile manifestiert.

Die (alpine?) Frühlingsidylle der ersten Strophe ist somit Ausgangspunkt der dichterischen Metaphorizität. Gerahmt bleibt sie durch die ›Unterminierung‹ und den »unterirdischen Draht« (»drut podziemny«). Ebenso die folgenden zwei Strophen, welche die Ausdehnung der »heimatlichen Erde« (»rodzina ziemia«) vor Augen führen. Ihre Kleinheit ist relativ, auf ihr reifen Oliven und Roggen, Flachs und Orangen. So wird in der zweiten Strophe ein rurales Europa des Acker- und Obstbaus, aber auch der verschiedenen Klimata des Südens und des Nordens skizziert. Selbst der Fischfang an den Küsten – wie in der dritten Strophe dargestellt – ist Teil derselben heimatlichen Kultur. Damit breitet sich das imaginierte Europa vom Zentrum her kreisartig aus. Prägend ist die vorindustrielle Anschaulichkeit und Naturverbundenheit. Doch es handelt sich nicht um eine bukolische Idylle. Dafür ist die Rahmung der ›Unterminierung‹ zu starr, zu omnipräsent. Vielmehr wird im Sinne der klassischen Idylle die verlorene Einheit mit der Natur bewusstgemacht. Entsprechend kippt das Gedicht in der vierten und letzten Strophe von der Darstellung der europäischen Außen- und Lebenswelt ins Zentrum des empfindenden Wahrnehmungssubjekts, ins »Menschenherz«: »Podminowane jest serce człowieka.« Der Erweiterung des europäischen Horizonts vom Gebirge bis aufs Meer hinaus in den Strophen zwei und drei folgt eine plötzliche Kontraktion, womit der »Gotthardtunnel« mit dem »Menschenherz« in direkte Analogie tritt. Die dichterische Rahmung durch die allgegenwärtige

Bedrohungsformel (»Vermint«: »Podminowany«, »Podminowana«, »Podminowane«, »Podminowane«) ist Kennzeichen der »anderen Zeit« (czas inny), welche nicht mehr der »Menschenzeit«, dem Herzpuls und der Lebenszeit, entspricht.

Hier wird nicht einfach die Idee »Europa« verhandelt. Denn der Gotthard ist nicht Zentrum dieses Mitteleuropas, von dem noch die katholische Konservative in der Zwischenkriegszeit der geistigen Landesverteidigung – allen voran Gonzagues de Reynold – träumte und das Yoko Tawada in ihrer Koketterie mit dem japanischen Blick so geschickt enttarnt. Der Gotthard ist auch der Ort der größten technischen Errungenschaft, welche in diesem Gedicht genannt wird: der Tunnel. Er ermöglicht »die andere Zeit«, er führt zur Überwindung topographischer Hindernisse in Form der Berge ohne eigenen Kraftaufwand, ohne den eigenen Puls erhöhen zu müssen. Die Wanderung im Gebirge ist nicht mehr Lebensnotwendigkeit, sondern pure Option, welche die moderne Infrastruktur der Eisenbahn, aber auch des Autos bietet. Jeder Aufenthalt auf dem Berg schärft das Bewusstsein dafür, dass die beiden Zeiten nicht mehr zueinander finden werden, und für die chronometrische Dissonanz.

### **Von Westen? Vergegenwärtigung und Blick in die Zukunft**

Vielleicht ist die »Unterminierung« des Gotthardtunnels, der heimatlichen Erde und des blauen Meers gar nicht mehr so abstrakt zu verstehen, sondern meint heute ganz konkret den darunterliegenden Gotthardbasistunnel, der nun 65 Jahre später für alle befahrbar wird. Die »andere Zeit« verwirklicht sich selbst als unaufhaltsamer Beschleunigungsprozess. Und wie der Tessiner Autor Matteo Terzaghi 2015 kommentiert: »Ein von der Willenskraft des Menschen unabhängiger Prozess, wie die Kontinentalverschiebung.«<sup>23</sup> Die vollständige Loslösung vom menschlichen Willen und von der menschlichen Beeinflussbarkeit wendet »die andere Zeit« in ein Naturgesetz – unaufhaltsam wie die Verschiebung von Kontinentalplatten. Dieses Naturgesetz wird nicht mehr dem menschlichen Rhythmus, Schritt, Lebenspuls und der menschlichen Lebenszeit entsprechen. Und die vollständige Automatisierung des Güter- und Personenverkehrs war vielleicht nicht die Vision der Vertreter der Alpeninitiative, aber sicherlich ein Nebenprodukt des Desiderats, den Verkehr durch die Alpen von der Straße auf die Schienen zu verlagern.

»Denn dafür sollte die Eisenbahn in der Ebene dienen: um die Berge vor den Lastwagen voller Früchte und Gemüse, Öl und Erdöl, Computer und Handys, fabrikneuen Autos, Salami und Würste, Goldbarren, Medizin, Atommüll und aller Arten von Müll zu schützen.«<sup>24</sup>

Zum Abschluss wollen wir nochmals eine wichtige weibliche Stimme der Gegenwartsliteratur zu Wort kommen lassen, bei der der Gotthard nur implizit vorkommt, aber das essentialisieren könnte, worunter man Westeuropa subsummiert. Während Terézia Moras erster Erzählband *Seltsame Materie* (1999) von den Verhältnissen ihres Herkunftslandes Ungarn und ihr erster Roman *Alle Tage* (2004) das Nomadentum der Wurzellosen aus dem Osten in einer westlichen Stadt erzählt, so kehrt sie die topographischen Verhältnisse im Roman *Das Ungeheuer* (2013) um: Den Protagonisten Darius Kopp zieht es in den Osten, nach Ungarn, ins Herkunftsland seiner verstorbenen Frau Flora, dann weiter über Albanien, Georgien und Armenien in die Türkei. Doch zuvor blickt er zurück auf seine Reisen in Westeuropa zusammen mit seiner Frau und bilanziert diese kurz und bündig in einem Monstersatz: »Einen ganzen Sommer kreuz und quer durch Frankreich, erst von Osten nach Westen, dann in den Norden, ganz in den Norden, über den Kanal, in die Highlands, wieder zurück, ganz in den Süden, über den Zikadenäquator nach Spanien, durch Spanien nach Portugal, bis zum Boca de Inferno – in jedem Land, in jedem, gibt es einen Ort, der Höllenschlund heißt – dort umkehren, wieder hoch, in die Schweiz, durch den Tunnel nach Italien (da hatte sie [Flora] schon genug), bis hinüber nach Sizilien (da begann er, genug zu haben, aber der Ätna, der Ätna!, der Blick auf den Ätna von Centuripe aus!), Malta (das war eindeutig zu viel, sie wurde seekrank) – können wir jetzt wieder zurück, Schatz? Ja, schließlich müssen wir dieses Jahr auch noch heiraten, aber es war doch schön, oder nicht?«<sup>25</sup> Vielleicht steht der Gotthardbasistunnel für die ganze Schweiz. Die Schweiz als reiner Transitort, als non-lieu, an dem es keinen Aufenthalt mehr gibt; der einzige Nimbus der Schweiz ist der Tunnel – so jedenfalls kann man Terézia Mora verstehen.

Doch der Berg darüber soll vom Verkehr verschont, die erste Natur dank der zweiten Natur der Automatisierung gerettet werden. Noch wissen wir nicht, was mit den Zentralalpen und ihren Bewohnern darüber passieren wird: Verkommen sie zur reinen Touristenattraktion und

müssen tagtäglich ihre potemkinschen Fassaden polieren? Oder finden sie ein Stück weit zur bukolischen Idylle, die es nie gab und nie geben wird, in Form einer eigenen geschützten Biosphäre, welche Modell stehen kann für ein nachhaltiges, dekarbonisiertes globales Wirtschaften der Zukunft?<sup>26</sup> Die vermeintliche Reduktion der Schweiz auf den Tunnel bringt vielleicht auch den Vorteil mit sich, dass man das, was man darüber schon fast vergessen hat, von Neuem zu entdecken beginnt: die Alpen als exklusiven und sensiblen Naturraum, in dem die eigenen Grenzen wieder erfahrbar werden. Der Gotthard bildet ein *pars pro toto*, das man nie vernachlässigen sollte – vor allem dann, wenn es über den Nufenen oder über die Furka Richtung Goms geht. Das ist eine Deviation, die man in Zukunft literarisieren könnte.

- 1 Widmer, Urs, »Am Gotthard.  
Im Gotthard«, *NZZ Folio* 7  
(Juli 1995), 58f.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Kracht, Christian, *Ich werde hier  
sein im Sonnenschein und im  
Schatten*, München 2010, 98.
- 5 Ebd., 137.
- 6 Tawada, Yoko, »Im Bauch des Bergs«, *NZZ Folio* 7 (Juli 1995), 26–28.
- 7 Ebd.
- 8 Spitteler, Carl, *Der Gotthard* (1897),  
Zürich 2014, 45.
- 9 Ebd., 15.
- 10 Ebd., 38.
- 11 Ebd., 47.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., 47f.
- 14 Ebd., 48.
- 15 Burger, Hermann, *Die Künstliche  
Mutter*, München 2014, 137.
- 16 Ebd., 139.
- 17 Ebd., 271.
- 18 Weber, Peter, *Silber und Salbader*,  
Frankfurt a.M. 1999, 101.
- 19 Ebd., 105.
- 20 Vgl. dazu die Beiträge von  
Frithjof Benjamin Schenk und  
Jens Herlth in: Previšić, Boris (Hg.),  
*Gotthardfantasien*, Baden 2016.
- 21 Den Hinweis auf das Gedicht  
bekam ich dankenswerterweise von  
Jens Herlth. Zur zeithistorischen  
Kontextualisierung siehe  
Herlth, Jens, »Czesław Miłosz w  
poszukiwaniu innej historyczności«, *Poznańskie Studia Polonistyczne*,  
Seria Literacka 20.40 (2012), 13–32.
- 22 Übers. v. Verf.: [http://literatura.  
wywrota.pl/wiersz-klasyka/39933-  
czeslaw-milosz-europa.html](http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/39933-czeslaw-milosz-europa.html)  
(2.4.2016).
- 23 Terzaghi, Matteo: »L'anno del conto  
alla rovescia«, in: *Gotthard Super  
Express*, Milano 2015, 3–11, hier 5:  
»Un processo indipendente dalla  
volontà umana, come la deriva  
dei continenti.«
- 24 Ebd.: »Perché a questo dovrebbe  
servire la ferrovia di pianura: a salvare  
le montagne dai camion carichi di  
frutta e verdura, olio e petrolio,  
computer e telefonini, automobili  
nuove di fabbrica, salami e salsicce,  
lingotti d'oro, medicine, scorie  
e rifiuti di ogni genere.«
- 25 Mora, Terézia, *Das Ungeheuer*,  
München 2013, 69.
- 26 Vgl. dazu Bätzing, Werner,  
*Zwischen Wildnis und Freizeitpark.  
Eine Streitschrift zur Zukunft der  
Alpen*, Zürich 2015.







Ilma Rakusa

## Bondo – Mein alpinen Süden

Auf zweitausend Metern Höhe weiden Kühe. Sie fressen das würzige Alpgras, sie trinken aus den schnellen Bächen. Julierpass. Ein karges Bergdekor – braun-grün-grau –, über dem die Wolken segeln. Manchmal verschlucken sie den Fels, die Strasse, alles. Dann führen die Serpentine ins Nichts, und von den Kühen bleibt nur fernes Glockengeklingel.

Drüben aber, tief unten, schimmern die Engadiner Seen. Ein erster Süden grüsst, mit anderem Licht. Unwiderstehlich diese Helligkeit aus Schneeweiss, Wasserglanz, lohenden Wäldern. Die Höhenluft riecht nach Wind, die Wasser fliessen donau- und adriawärts. In den arvengetäfelten Stuben von Champfèr, Sils-Maria, Maloja spricht man Rätoromanisch. Es gibt Römerwege, romanische Kirchen, Nietzsche-Gedenktafeln und das Segantini-Grab. Keine Wildnis wütet. Das Terrain der Rehe, Gamsen und Murmeltiere blickt in die Hochzivilisation, seit langem schon. Natur und Kultur im Verein. Wir sind in der Schweiz, nicht in Kanada.

Kleinteiligkeit, mit überraschenden Wechseln. Vom Engadin aus kurvt sich die Maloja-Passtrasse steil hinab ins Bergell. Val Bregaglia. Ein fast senkrechter Sturz in einen fortgeschritteneren Süden. Die Dörfer heissen Casaccia, Vicosoprano, Borgonovo, Stampa. Aus Stampa stammt die Künstlerfamilie der Giacomettis; Alberto hat von hier aus die Welt erobert und ist immer wieder zur Mamma in die »Stüa« zurückgekehrt. Si parla italiano, però un dialetto italiano. Das »Bregagliott« ist herb wie die Landschaft; die Endvokale beschneidet es schroff. Steinbedeckt

die Dächer, steinig die Wege und Mauern. Oberhalb von Stampa hat der Baron Giovanni de Castelmur im 19. Jahrhundert ein oxsenblutfarbenes Castello errichten lassen, mit Zinnen, französischem Garten und einer schnurgeraden Allee. Sonnig liegt es am Hang, exotisch und unbewohnt. Während drüben, auf dem Waldhügel, San Pietro leuchtet, mit seinem grossen gepflasterten Vorplatz zum Wenden der Kutschen und den Fresken von Augusto Giacometti. Früher wurde hier oft geheiratet; jetzt drückt der Zufallsgast die Klinke, dann versonnen die Pedale des Harmoniums. Bis auf ihr Schnaufen ist es ganz still. Oder blökt irgendwo ein Schaf? Weiter unten versperrt ein Felsriegel das Tal. Der Fluss umfließt ihn, die Autos schlüpfen in den Tunnel. Doch unübersehbar der Römerturm und neben ihm, zierlich-schwesterlich, der romanische Glockenturm von Nossa Donna.

Angekommen in »Sottoporta«, dem südlichen Teil des Bergells. Ich nehme die schmale Strasse, die von Promontogno nach Bondo führt, vorbei an den »Grotti« und der schattigen Bocciabahn. Hier wachsen, untermischt mit Tannen und Lärchen, Edelkastanien, und das Licht scheint milder. Seit einem halben Jahrhundert besuche ich diesen Ort. Ich kenne das Geräusch seiner Brunnen, den Geruch seiner Ställe, ich kenne sein grobes Kopfsteinpflaster und seine vielfarbigen Sonnenuntergänge. Und seine Bewohner, über zwei Generationen.

Klein, aber frei ist es hier. Viele Fäden laufen zusammen und auseinander in die weite Welt. Die Jugend sucht ihr Auskommen oft anderswo – in früheren Zeiten schwärmten die Bergeller als Zuckerbäcker nach Warschau und St. Petersburg –, aber die Rückkehr ist gewiss. Im Schatten der Bergflanken, in den lichten Kastanienwäldern, in den soliden Steinhäusern ist gut sein.

Bondo ist alt, Bondo ist faltig, wie Europa. Hinter den Bergen spricht man ein anderes Idiom. Manche kommen hierher, um die Badile-Nordwand zu erklettern. Ich bleibe im Tal, die Riesen im Rücken, schaue am Ufer der Maira den schnellen Fischen nach und sammle Kastanien. Wenn sie aus ihren stacheligen Hüllen springen, glänzen sie wie lackiert. Sie sind kostbar.



Александр Маркин

## Мои горы

**27 мая 2005**

(...) В швейцарских Альпах живут бисексуальные сверчки-насильщики, *aponconotus alpinus*, готовые к спариванию каждые 18 секунд. Как страшно будет осенью ходить в горы! Или сверчки осенью впадают в спячку?

**25 сентября 2005**

(...) В поездах туристы восторженно вплющиваются в стекло, а швейцарцы к своим природным красотам равнодушны и читают всю дорогу газеты. Горы встают друг за другом, отражаются в покойных водах озер, водопады низвергаются в изумрудные долины, где пасутся стада, а вечерами туман стягивается к укрытым снегами вершинам гор, и леса у подножий, днем ярко-зеленые, становятся мрачно серыми, и лишь изредка можно увидеть свет, зажженный в одинокой пастушеской хижине.

Alexander Markin

## Meine Berge

### 27. Mai 2005

(...) In den Schweizer Alpen leben bisexuelle Vergewaltiger-Grillen, *anonconotus alpinus*, die alle 18 Sekunden zur Paarung bereit sind. Wie furchtbar muss es im Herbst sein, in die Berge zu gehen! Oder fallen die Grillen im Herbst in Winterschlaf?

### 25. September 2005

(...) In den Zügen quetschen sich die Touristen vor Begeisterung ans Fenster, während die Schweizer ihren Naturschönheiten gegenüber gleichgültig sind und die ganze Fahrt Zeitung lesen. Die Berge erheben sich einer hinter dem anderen, spiegeln sich in den ruhigen Seen, die Wasserfälle stürzen in tiefgrüne Täler hinab, wo Herden weiden, abends heftet sich der Nebel an die schneebedeckten Bergspitzen, und die Wälder am Fuße, tagsüber hochgrün, werden trüb-grau, und nur hin und wieder lässt sich ein Licht erkennen, das in einer einsamen Hirtenhütte angezündet wurde.

### 13 ноября 2005

Сегодня пришлось встать в половине шестого утра, чтобы не опоздать на поезд в Бриг. Над Цюрихским озером туман. Ездил в Валис. Хотел отправиться из Брига в Рарон, к могиле Рильке, потом в Церматт, посмотреть на Маттерхорн. Но приехав в Бриг, где, кажется, сосредоточены все главные силы обороны Конфедерации Швейцария от врагов (в вагоне ехал с ротой солдат, в зеленых мундирах, серых брюках и голубых беретах, с огромными сумками, они громко говорили на двух языках, смеялись, мешали мне досыпать, и еще – с хоккейной командой, – все вышли в Бриге), я решил погулять по городу, и, наслаждаясь утренним солнцем и видами замка, когда-то принадлежавшего барону Каспару Йодоку фон Штокальперу, он построил его на деньги купцов, плативших дань за проход через Симплонский перевал, находившийся в баронских владениях, недавно замок отреставрировали на деньги тысячи спонсоров, все имена которых выбиты на каменных досках, прикрепленных к стенам замка; наслаждаясь деревянными домами, запахом навоза и горами, обступившими город со всех сторон, я пропустил поезд в Рарон и решил поехать в Церматт. По железной дороге паровозик тащится в гору, в окне водопады, пропасти и ржавый лес.

Через полтора часа я впервые в жизни попал на настоящий горнолыжный курорт. На настоящем горнолыжном курорте нет машин, только электромобили. Там холодно, прекрасный воздух, и уже вовсю катаются на лыжах и сноубордах, и футуристического вида подъемники поднимают туда, где всегда снег. По узким улицам с домами из почерневшего от старости дерева, и все эти дома – почти сплошные пятизвездные гостиницы и шале, ходят японские туристки с большими рюкзаками и их японские мужья с большими фотоаппаратами. Цены там на все в два раза выше, чем даже в Цюрихе, там течет бурная горная река, красные рябины, дома на склонах, и над всем великолепием, словно гигантский акулий зуб, возвышается Маттерхорн. *The higher I rose the more intense became the excitement!* Везде указатели, где смотреть необычайные натуршёнхайтен и сколько до них идти. На площади перед церковью проходил мимо бронзового фонтана,



### 13. November 2005

Ich musste morgens um halb sechs aufstehen, um den Zug nach Brig nicht zu verpassen. Nebel über dem Zürichsee. Ich fuhr ins Wallis. Ich wollte von Brig aus nach Raron aufbrechen, zu Rilkes Grab, danach nach Zermatt, zum Matterhorn. Als ich aber in Brig ankam, wo sich scheinbar alle Verteidigungskräfte der Eidgenossenschaft konzentrieren (in meinem Waggon war eine Kompanie von Soldaten in grünen Uniformen, grauen Hosen und blauen Baretten, mit riesigen Armeesäcken, sie sprachen laut in zwei Sprachen, lachten, störten mich beim Dösen; und auch noch eine Hockeymannschaft, alle stiegen in Brig aus), entschied ich mich zu einem Spaziergang durch die Stadt, und während ich die morgendliche Sonne und die Aussicht auf das Schloss genoss, welches einst dem Baron Kaspar Jodok von Stockalper gehört hatte (er hatte es mit dem Geld von Kauffleuten gebaut, die eine Passiersteuer für den Simplonpass entrichten mussten, der zu den Besitztümern des Barons gehörte; vor Kurzem war das Schloss mit dem Geld tausender Sponsoren restauriert worden, deren Namen sind in Steintafeln an den Wänden des Schlosses eingeschrieben), während ich die Holzhäuser, den Mistgeruch und die die Stadt auf allen Seiten umgebenden Berge genoss, verpasste ich den Zug nach Raron und entschied mich, zunächst nach Zermatt zu fahren. Mühsam schleppte sich das Bähnlein den Berg hoch, im Fenster Wasserfälle, Abgründe und rostroter Wald.

Nach anderthalb Stunden befand ich mich zum ersten Mal im Leben in einem echten Skiort. In einem echten Skiort gibt es keine Autos, nur Elektrofahrzeuge. Dort ist es kalt, die Luft ist wunderbar, überall sind Leute auf Skiern und Snowboards unterwegs, Skilifte führen ins ewige Eis. Auf den engen Gassen mit altersdunklen Holzhäusern – lauter Fünfsternhotels – spazieren japanische Touristinnen mit großen Rucksäcken und ihre japanischen Ehemänner mit großen Fotoapparaten. Alle Preise sind doppelt so hoch wie in Zürich, wo es auch nicht gerade günstig ist, ein wilder Bergbach, rote Vogelbeeren, Häuser an Abhängen, und über der ganzen Pracht erhebt sich wie ein gigantischer Haizahn das Matterhorn. *The higher I rose the more intense became the excitement!* Überall sind Tafeln, die erklären, wo sich ungewöhnliche Naturschönheiten befinden und wie lange man zu ihnen wandert. Auf dem Kirchplatz ging ich am bronzenen Springbrunnen vorbei, der spielende Murmeltiere auf einem

изображающего резвящихся бобров на горных камнях, бобры – с блестящими затертым головками. Ко мне подбежал швейцарец средних лет в замшевой кепке и зеленом свитере, тащивший за собой рыжую собаку, на шее которой был привязан красный бант, и спросил, говорю ли я по-французски. Я ответил, что говорю, но *ун нё*, но я могу по-немецки, мы же в двуязычном кантоне. Тогда он сказал *дойч ист шисишпрах* и спросил, говорю ли я по-английски, я сказал: конечно. Он пришел в восторг и стал гладить бобров, сиявших на солнце бронзовым головкам и объяснять мне на смеси французского и английского, что если гладить этих бобров так, как он это делает сейчас, то будет счастье, много *монэ этсетера компри*? Схватил меня за куртку, подтащил к фонтану и заставил гладить бобров. Я сказал *мерси* и поспешил скрыться от него в церкви, пока он не придумал чего-нибудь еще. Сел на деревянную скамью, дышал ладаном, читал в брeвиарии, какие надо читать молитвы за упокой усопших.

Потом я поднялся на ледник и осмотрелся вокруг. Но солнце уже исчезло. Маттерхорн стал исчезать в облаках. Еще немного – и начнет смеркаться. Пора было ехать к могиле Рильке. Обратно – час десять в том же красном поезде. С шумными маленькими детьми в вагоне. Мальчик лет семи играл в крестики нолики со своей старшей сестрой. Дул на вагонное стекло, и пока на стекле держался пар его дыхания, они чертили на нем крестики и нолики. Их совсем малолетний брат ходил по вагону с куском тряпочки вместо соски во рту.

В Рароне оказался в начале шестого. Уже было темно. Солнце спустилось за горы, они со всех сторон, над ними – лазурное сияние, на склонах зажигаются первые огни. Очень тепло, почти двадцать градусов. Старая, тринадцатого века башня и церковь, у которой похоронен Рильке, стоят на склоне горы, церковь освещена прожекторами, ее видно отовсюду, но надо долго подниматься. Сначала – перейти реку. Две женщины гуляют в полутьме, в городе почти нет фонарей, средневековые каменные дома, мимо проезжает машина, в прицепе лежит связанная корова. Как пройти к могиле Рильке? *Sie müssen über das Wasser gehen*. Внизу горы, на которой церковь – странная прямоугольная колокольня. Пока ищу дорогу наверх, все время неистово бьют

Felsen darstellt; Murmeltiere mit glänzend geriebenen Köpfchen. Ein Mann mittleren Alters im grünen Pullover und mit einer Schirmmütze aus Wildleder rannte auf mich zu, hinter sich zog er ein fuchsrotes Hündchen, um dessen Hals eine rote Schleife gebunden war, der Mann fragte, ob ich Französisch spräche. Ich antwortete *oui*, aber nur *un peu*, aber ich kann gut Deutsch, wir seien doch in einem zweisprachigen Kanton. Darauf erwiderte er, dass Deutsch eine *Schiißssprach* sei und fragte, ob ich Englisch könne, ich antwortete *sure*. Er brach in Begeisterung aus und fing an, die bronzenen Köpfchen der Murmeltiere, die in der Sonne glänzten, zu reiben und erklärte mir in einer Mischung aus Französisch und Englisch, dass wenn man die Murmeltiere so reibe, wie er das gerade tue, man Glück, *monnaie et cetera, compris?* anziehe. Er packte mich an der Jacke, zog mich zum Brunnen und zwang mich, die Murmeltiere zu reiben. Ich sagte *merci* und flüchtete in die Kirche, bevor er sich noch etwas anderes einfallen liess. Ich setzte mich auf eine Holzbank, atmete den Weihrauch ein und las im Brevier nach, welche Gebete man für die Ruhe der Verstorbenen lesen muss.

Danach bestieg ich den Gletscher und sah mich um. Die Sonne war bereits verschwunden. Das Matterhorn versank allmählich in den Wolken. Bald wird es dämmern. Es wurde Zeit, zu Rilkes Grab zu fahren. Zurück ging es eine Stunde und zehn Minuten in demselben roten Zug. Mit lärmenden kleinen Kindern im Waggon. Ein Junge von etwa sieben Jahren spielte mit seiner älteren Schwester »Drei gewinnt«. Er blies gegen das Waggonfenster, und solange der Dampf seines Atems am Glas haftete, zeichneten sie Kreuze und Nullen darauf. Ihr noch ganz kleiner Bruder lief im Abteil mit einem Lätzchen anstelle eines Schnullers im Mund hin und her.

In Raron traf ich kurz nach Fünf ein. Es war bereits dunkel. Die Sonne ging hinter den Bergen, die überall waren, unter. Über ihnen ein lasurblaues Licht, auf den Hängen gingen die ersten Lichter an. Sehr warm, fast 20 Grad. Ein alter Turm und eine Kirche aus dem 13. Jahrhundert, bei der Rilke begraben ist, stehen auf dem Berghang, die Kirche ist von Scheinwerfern beleuchtet, man sieht sie von überallher, jedoch ist der Aufstieg dahin langwierig. Zunächst gilt es, den Bach zu überqueren. Zwei Frauen spazieren im Halbdunkel, im Dorf fast keine Laternen, mittelalterliche Häuser aus Stein, ein Auto fährt vorbei, im Anhänger liegt eine angebundene Kuh. Wie kommt man zu Rilkes Grab? *Sie müssen über das Wasser gehen.* Auf dem Weg zur Kirche, unten, ein sonderbarer

колокола. Как люди могут жить, когда колокола все время бьют так громко? Над горами взошла луна, светит очень слабо, в какой-то дымке. По крутой дороге поднимаюсь наверх. Прохожу очень старые дома. Массивные деревянные двери, почти над каждой дверью в каменной стене выбит крест. На склонах пасутся коровы: когда смолкают колокола, в полной темноте слышен звон альпийских колокольчиков. Хожу вокруг церкви, она вроде бы освещается, а все равно темно, ищу могилу, которая должна быть у церковной стены. Непрекращающийся звон колокольчиков (вдруг вспоминаю, что для них есть партия в шестой Малера), шум родника у входа на кладбище, все время звенят альпийские колокольчики. Тени. Потом нахожу, единственная могила за оградой. В темноте вижу: всё, как я знал: деревянный крест, R. M. R., строка про розы, фотографирую со вспышкой, вижу кусты алых роз на могиле. Трогаю могильную землю. Потом хожу по кладбищу. На некоторых могилах мерцают свечи в красных стаканчиках. На другом конце кладбища – там светлей – обнаружил могилу Мельхиора Лехтера. Когда спускаешься вниз, в какой-то момент звон колокольчиков неожиданно смолкает.

#### 4 апреля 2006

При восхождении на единственную в своем роде грандиозную Бернину, по красоте своей превосходящую Монблан, мы с уверенностью могли рассчитывать на своеобразное удовольствие. Однако последнее было отравлено чрезвычайным утомлением, сопряженным с подъемом и дальнейшим передвижением по удивительному глетчеру. Снова, на этот раз в усиленной степени, ощутил я то возвышенное чувство святости пустыни, тот помимо воли умиротворяющий покой, который вызывает во всяком пульсирующем человеческом организме замирание растительной жизни. После двухчасового углубления в ущелье глетчера мы перед трудным обратным путем подкрепились захваченной едой и шампанским, замороженным в ледяных скважинах. На себе я убедился в крайне изнуряющем свойстве воздуха горных областей; но затем – в пастушеской хижине – я смог освежиться великолепным молоком.

rechteckiger Glockenturm. Während ich den Pfad nach oben suche, schlagen stürmisch die Kirchenglocken, die ganze Zeit. Wie kann man hier leben, wenn die Glocken immer so laut schlagen? Der Mond ist über den Bergen aufgegangen und leuchtet sehr schwach, durch irgendeinen Dunst hindurch. Über einen steilen Pfad gelange ich nach oben. Alte Häuser. Massive Holztüren, beinahe über jeder Türe ein in die steinerne Wand gehauenes Kreuz. Auf den Hängen weiden die Kühe: Als die Glocken verstummen, hört man bei völliger Finsternis die Kuhglocken. Ich gehe um die Kirche herum, sie ist beleuchtet, und trotzdem ist es dunkel, ich suche das Grab, welches bei der Kirchenwand sein soll. Unaufhörliches Geläut der Kuhglocken (ich erinnere mich plötzlich, dass es eine Partie für sie in Mahlers Sechster gibt), Geräusch eines Brunnens am Eingang zum Friedhof, die Kuhglocken hören nicht auf. Schatten. Und dann finde ich es, das einzige Grab mit einem Zaun. In der Dunkelheit sehe ich: Alles ist genau so, wie ich bereits wusste: ein hölzernes Kreuz, R.M.R., ein Vers über Rosen, ich mache ein Photo mit Blitzlicht, ein Strauch scharlachroter Rosen am Grab. Ich berühre die Graberde. Danach gehe ich um den Friedhof herum. Auf manchen Gräbern flimmern Kerzen in roten Gläsern. Am anderen Ende des Friedhofs – dort ist es heller – finde ich das Grab von Melchior Lechter. Beim Hinuntersteigen verstummen plötzlich alle Glocken.

#### 4. April 2006

Bei diesem Vordringen an die Abhänge des einzig großartigen Bernina, welchen wir in seiner Schönheit selbst dem Montblanc durchaus vorziehen mussten, hatten wir es mit Bestimmtheit auf einen exzentrischen Genuss abgesehen. Wiederum, und diesmal in gesteigertem Grade, empfinde ich den erhabenen Eindruck der Heiligkeit der Öde und der fast gewaltsam beschwichtigenden Ruhe, welche jedes Erstorbensein der Vegetation auf das pulsierende Leben des menschlichen Organismus hervorbringt. Nachdem wir zwei Stunden lang tief in die Gletscherstraße hineingewandert waren, musste uns ein mitgebrachtes Mahl mit in den Eisspalten frapptem Champagner für den schwierigen Rückweg stärken. Von dem außerordentlich zehrenden Charakter der Luft in diesen Regionen hatte ich mich an mir selbst zu überzeugen, als wir, eben auf dem Rückwege, in der ersten Sennerei an der dort vorgefundenen herrlichen Milch uns erlabten.

## **16 сентября 2007**

Ходил в горы, прошел дорогой от Гриндельвальда до Лаутербруннена; когда гулял, мимо меня проехал красный джип с молодым крестьянином в голубой тенниске и в кепке, он ехал загонять коров в хлев и сказал мне: грюци. Я сел на скамейку напротив хлева и полчаса смотрел, как он там управляется с коровами, и обгорел на солнце. Этой же дорогой каждый день ходил живший в Лаутербруннене после смерти Фанни Феликс Мендельсон, искавший утешения в величии природы. Видел как с гор – вдалеке – срывались лавины – стоял ужасный грохот. И водопад в Лаутербруннене тоже грохочет, как поезд. Швейцарские крестьяне в голодные годы наверняка ели засушенные коровьи лепешки, в горах они выглядят очень аппетитно.

## **14 января 2008**

Поднялись на Крю-де-ван. Там было очень романтично. Внизу было солнце, прекрасные картины зимней природы – черная река, в которой отражались похожие на огромные диковинные кораллы заснеженные деревья. Мы три часа поднимались вверх, проваливаясь по пояс в снег; когда мы уже были почти наверху, вдруг повалил сильный снег и опустился туман, мы, правда, успели увидеть горного козла, стоявшего на скале. Впадина, ради которой мы поднимались, была словно заполнена до краев молоком, ничего не видно, иногда мы неожиданно натыкались на таблички: подходить к краю опасно, здесь сорвался вниз человек, вечная ему память. Темнело, а мы все никак не могли найти дороги вниз, началась метель, я сказал, что, если не получится спуститься вниз, то нам придется обняться и согревать друг друга всю ночь, возможно, мы умрем, мы были насквозь мокрыми, идти никуда не хотелось.

## **16. September 2007**

Eine Wanderung von Grindelwald nach Lauterbrunnen; als ich wanderte, fuhr an mir ein roter Jeep vorbei, ein junger Bauer in hellblauem Polohemd und Schirmmütze am Lenkrad, er fuhr zur Wiese, um die Kühe in den Stall zurückzutreiben, und sagte mir: Grüezi. Ich setzte mich auf die Bank gegenüber dem Stall und schaute eine halbe Stunde lang zu, wie er dort mit den Kühen fertig wurde und verbrannte mich in der Sonne. Felix Mendelssohn, der nach dem Tod seiner Schwester Fanny in Lauterbrunnen lebte, war auf demselben Weg gewandert, als er den Trost in der Erhabenheit der Natur suchte. In der Ferne stürzten von den Bergen Lawinen herab, und es herrschte schreckliches Gepolter. Und der Wasserfall in Lauterbrunnen polterte auch wie ein Zug. In Hungerzeiten haben die Schweizer Bauern bestimmt getrocknete Kuhfladen gegessen, da die sehr appetitlich aussehen.

## **14. Januar 2008**

Winterwanderung zum Creux du Van. Unten war es sehr romantisch, die Sonne schien, wundervolle Bilder der winterlichen Natur – ein schwarzer Fluss, in dem sich verschneite Bäume, riesige wunderliche Korallen, spiegelten. Wir stiegen drei Stunden hinauf, bis zur Hüfte im Schnee versinkend; als wir fast oben waren, fing es plötzlich stark an zu schneien, und Nebel senkte sich, trotzdem sahen wir noch einen Steinbock, der auf einem Felsvorsprung stand. Der Bergkessel war gleichsam bis zu den Rändern mit Milch gefüllt, man konnte nichts sehen, von Zeit zu Zeit stießen wir unerwartet auf Tafeln: Es sei gefährlich, an den Abgrund heranzutreten, hier sei ein Mensch hinuntergestürzt, ewiges Gedenken. Es dämmerte, und wir konnten noch immer keinen Weg nach unten finden, ein Schneesturm brach los, ich sagte, wenn der Abstieg nicht gelingen sollte, müssen wir uns umarmen und einander die ganze Nacht wärmen, vielleicht werden wir sterben. Wir waren bis auf die Knochen durchnässt und wollten nirgendwo mehr hingehen.

#### 4 января 2009

Ездил в Сильс-Марию, видел дом, в котором жил Ницше. Обошел озеро, много снега: бирюзового цвета, *я не знаю ничего более сообразного моей природе, чем этот кусочек высшей земли*. Растиражированные миллионными тиражами горы и Сильс навевают тоску, но огромные замерзшие водопады по пути из Кура в Санкт-Мориц впечатляют.

#### 25 февраля 2009

Ездил в Мюзо смотреть замок, где в последние годы жил Рильке. Замок маленький, совершенно смехотворный, правда, если учесть, что в XI веке, когда его построили, люди тоже были ужасно маленькими, примерно в два раза меньше нынешних, то ничего, тем более, Рильке жил там один, так что ему места наверняка хватало. Там есть балкон, и я живо представил себе, как Рильке выходит зимой на этот балкон, смотрит: а вокруг серые горы стеной, голые виноградники, тупые пьяные крестьяне, деревенька маленькая, как его замок, и поезд до Лозанны ходит только раз в день – и как бы ему тогда от безысходности не закричать: *Wer, wenn ich schrie, hörte mich????!!!!* Он даже похоронить себя велел в соседней деревне, на горе, потому что в Мюзо тесно. Я потом по дороге назад думал, какой же Рильке был непоследовательный. – *O, Herr, gib jedem seinen eigenen Tod!* – А сам, когда про свою лейкемию узнал, сразу испугался и все забыл, что сам про смерть писал, и только хотел пожить подольше; недавно один ученый написал замечательную книжку про Рильке и жаб. Он изучил все письма Рильке и выписал из них слова, которые ему в этих письмах запомнились, и устроил Рильке деконструкцию: вроде как жабами тот называл своих меценатов, в первую очередь княгиню Турн-и-Таксис, страдавшую от избыточного веса, а у него у самого при этом кожа была как у жабы, зелено-землистого цвета, особенно перед смертью.



#### 4. Januar 2009

War in Sils-Maria, und sah das Haus, in dem Nietzsche gewohnt hatte. Ein Spaziergang um den See. Viel Schnee: von türkiser Farbe; *ach! ich kenne nichts, das meiner Natur mehr entspricht als dieses Stück höchster Erde*. Die in millionenfacher Auflage reproduzierten Berge und Sils sind langweilig, doch die riesigen, zu Eis gefrorenen Wasserfälle auf dem Weg von Chur nach St. Moritz beeindrucken.

#### 25. Februar 2009

Ich fuhr nach Muzot, um mir das Schloss, in dem Rilke in seinen letzten Jahren gelebt hatte, anzuschauen. Das Schloss ist lächerlich klein, obwohl es halb so schlimm ist, wenn man bedenkt, dass im 11. Jahrhundert, als es gebaut wurde, die Leute ebenfalls schrecklich klein waren, etwa zweimal kleiner als die heutigen, und da Rilke dort allein wohnte, hatte er bestimmt genug Platz. Dort gibt es einen Balkon, und ich stellte mir lebhaft vor, wie Rilke im Winter auf diesen Balkon hinausgeht und schaut: Um ihn herum graue Berge wie eine Wand, kahle Weinfelder, törichte betrunkene Bauern, ein Dorf, genau so klein, wie sein Schloss, und der Zug nach Lausanne fährt nur einmal pro Tag – und wie sollte er da vor Ausweglosigkeit nicht herausgeschrien haben: *Wer, wenn ich schrie, hörte mich????!!!!* Er hatte sogar angeordnet, sich im Nachbardsdorf begraben zu lassen, auf dem Berg, weil es ihm in Muzot zu eng war. Auf dem Rückweg dachte ich daran, wie inkonsequent doch Rilke war: *O, Herr, gib jedem seinen eigenen Tod!* Aber als er von seiner Leukämie erfuhr, kriegte er solch eine Angst! Er vergaß alles, was er selbst über den Tod geschrieben hatte, und wollte nur noch leben; vor Kurzem hat ein deutscher Professor ein tolles Buch über Rilke und Kröten geschrieben. Der hat alle Briefe Rilkes untersucht und aus ihnen alle auffälligen Wörter herausgeschrieben und Rilke dekonstruiert: Anscheinend hatte Rilke seine Förderer als Kröten bezeichnet, allen voran die Fürstin Thurn und Taxis, die an Übergewicht gelitten habe, dabei war Rilkes eigene Haut, vor allem vor dem Tode, von grün-erdiger Farbe, wie bei einer Kröte.

**4 мая 2009**

Гулял в горах в Граубюндене. Там и вправду все серое, лишь на нескольких склонах растет желтый рапс, сухая прошлогодняя трава, во многих местах еще лежит снег, хотя водопады уже оттаяли. Холодно. Все туристы разъехались, поезда пустые, магазины, кафе, таксидермические мастерские закрыты на каникулы до середины мая; вода в Рейне, Спеле и Инне мутная, такого цвета, будто молоко смешали с зеленкой, но в Цернеце и Саргансе я видел барочные церкви, такие любили описывать поздние романтики в своих рассказах, наподобие того, где главный герой – княжеский сын, возвышенный и благородный белокурый юноша с голубыми глазами случайно убил отца своей прекрасной невесты и после этого не мог найти покоя; для его страданий не было лучше места, нежели суровые горы, по которым он путешествовал; однажды, утомленный долгим переходом через тяжелый перевал, он увидел среди мрачных скал белую церковь с высокой колокольней, он поспешил туда, вошел в церковь – о, чудо посреди мрачных скал! – церковь внутри вся голубая, и золотая, и алая, и так богато украшена дивными цветами, и сонмы ангелов парят под ее сводами, и ангельские голоса распевают удивительные гимны – это поют крестьянские детишки, которым аккомпанирует на органе гениальный музыкант, несколько лет назад поселившийся в этой деревне. Отпевают дочку музыканта, умершую накануне. Она пошла собирать горные цветы и ягоды, и, когда уже хотела возвращаться домой, неожиданно погода испортилась, началась буря, и она, гонимая непогодой, оказалась в лесу и заблудилась. Вдруг – в лесной чаще – она увидела избушку и зашла в нее. В избушке никого не было, и было темно, лишь на столе слабо горела свеча, а за окнами бушевал ветер и гремел гром. Девушка подошла к столу и увидела, что там стоит портрет ее жениха, погибшего несколько лет назад на войне, она заплакала, и вдруг портрет как бы ожил и сказал: Твой жених ждет тебя! В ужасе девушка бросилась вон из избушки и побежала прочь, и сама не заметила, как оказалась дома, впала в меланхолию и вскоре умерла. Княжеский сын подходит к гробу и видит, что покойная как две капли воды похожа на него самого. Пораженный,

#### 4. Mai 2009

Ich wanderte in den Bergen in Graubünden. In Graubünden ist tatsächlich alles grau, lediglich auf einigen Hängen wächst gelber Raps, ausgetrocknetes vorjähriges Gras, und an vielen Orten liegt noch Schnee, obwohl die Wasserfälle bereits aufgetaut sind. Es ist kalt. Alle Touristen sind abgereist, die Züge leer, alle Läden, Kaffeehäuser, taxidermischen Werkstätten ferienhalber bis Mitte Mai geschlossen; das Wasser im Rhein, Spöl und Inn ist trüb, von einer Farbe, als hätte man Milch mit Brillantgrün gemischt, aber in Zernez und Sargans sah ich barocke Kirchen, wie sie die Spätromantiker gerne in ihren Novellen beschrieben, wo etwa der Held, ein Fürstensohn, ein vornehmer und wohlgeborener blonder Jüngling mit blauen Augen, versehentlich den Vater seiner schönen Braut umbringt und danach keine Ruhe mehr findet; für seine Leiden gibt es keinen besseren Ort als die rauen Berge, durch die er zieht; eines Tages, erschöpft von der Überquerung eines schwierigen Gebirgspasses, erblickt er zwischen finsternen Felsen eine weiße Kirche mit einem hohen Glockenturm, er eilt dorthin, tritt in die Kirche ein – ach! Welch Wunder inmitten düsterer Felsen! – das Innere der Kirche ist ganz in Blau, Gold und Purpurrot, und so reich geschmückt mit wundervollen Blumen, eine Engelsschar schwebt am Gewölbe, Engelsstimmen singen himmlische Hymnen – es sind Bauernkinder, die von einem genialen Musiker auf der Orgel begleitet werden, der sich vor einigen Jahren in diesem Dorf niedergelassen hat. Sie singen die Totenmesse für die Tochter des Musikers, die am Vortag verstorben ist. Sie ging Bergblumen und Beeren pflücken, doch als sie heimkehren wollte, schlug das Wetter unerwartet um, ein Gewitter kam auf, und, vom Unwetter gejagt, entflohen sie in den Wald und verlief sich. Plötzlich – im Dickicht des Waldes – sah sie eine Hütte und ging hinein. In der Hütte war niemand, es war dunkel, einzig auf dem Tisch brannte schwach eine Kerze, und draußen tobte der Wind, und es donnerte. Das Mädchen lief zum Tisch und sah, dass dort ein Bild ihres Bräutigams stand, der vor einigen Jahren im Krieg gefallen war, sie fing an zu weinen, und plötzlich erwachte das Porträt gleichsam zum Leben und sprach: Dein Bräutigam wartet auf dich! Entsetzt stürzte das Mädchen aus der Hütte und rannte davon, wobei sie selber nicht bemerkte, wie sie zu Hause ankam, sie wurde melancholisch und starb. Der Fürstensohn nähert sich dem Grab und sieht, dass ihm die Tote zum Verwechseln

он с расспросами бросается к музыканту. И тот рассказывает ему свою печальную историю. Однажды его отец, князь Рудольф, убил на охоте серну, на шее у которой висел золотой колокольчик. Это была ручная серна отшельницы – а на самом деле ее сестра, которую злой демон превратил в серну, и отшельница прокляла князя и всех его потомков. Князь, не в силах пережить содеянного, вскоре умер, оставив после себя двух сыновей-близнецов. Один имел склонность к музыке и искусству, а другой – к точным наукам и военному делу, он завещал княжество тому, чей первенец будет мальчиком. Вскоре сыновья женились на сестрах-близнецах, и те одновременно родили им детей, жена одного (склонного к искусствам) родила мальчика и умерла родами, а жена другого – девочку. В этот момент музыкант и княжеский сын замечают, что мраморная статуя девы Марии в глубине церкви начинает плакать, а на пороге появляется монашка в черном дорожном платье. Монашка поднимает вуаль с лица, и музыкант тут же падает замертво, а княжеский сын бледнеет: монашка напоминает ему портрет покойной матери! – и он в совершеннейшем смятении. Монашка подходит к нему, берет его за руку, показывает на мертвого музыканта и произносит: Вот твой отец! А потом подходит к гробу с мертвой девушкой, целует ее и говорит: Покойся с миром, дочь моя. Затем монашка молится и рассказывает продолжение истории, начатой музыкантом. Пока пытались спасти умирающую, ее сестра с помощью своей служанки поменяла детей в колыбельках, чтобы ее муж стал князем. Через несколько лет, не в силах больше скрывать свое преступление, она удалилась вместе со служанкой в монастырь, написав мужу в прощальном письме, что якобы не в силах больше терпеть домогательств его брата, которому она напоминает умершую жену (что было, конечно, неправдой), она удаляется в монастырь, и не надо ее искать, она умерла для мира. Вzbешенный князь выгнал своего брата и его дочь из дворца, даже не догадываясь, что на самом деле изгнал своего ребенка, и запретил им под угрозой смерти переступать границы его княжества. Монашка истово молится перед плачущей статуей девы Марии, просит простить ее и умирает на руках княжеского сына. В этот момент он видит на алтаре серну с золотым колокольчиком на шее – проклятие его рода пало! После этого

ähnlich sieht. Erschüttert stürzt er voller Fragen zu dem Musiker. Und der erzählt ihm seine traurige Geschichte. Eines Tages hat sein Vater, Fürst Rudolf, bei der Jagd eine Gämse erlegt, um deren Hals ein goldenes Glöckchen hing. Dies war die zahme Gämse der Einsiedlerin – in Wahrheit aber ihre Schwester, die von einem bösen Dämon in eine Gämse verwandelt worden war, die Einsiedlerin verfluchte daraufhin den Fürsten und alle seine Nachkommen. Der Fürst, der über das Begangene nicht hinwegkommen konnte, starb kurz darauf und hinterließ zwei Zwillingssöhne. Der eine hatte eine Neigung zu Musik und Kunst, der andere zu Naturwissenschaften und Kriegswesen. Er vermachte das Fürstentum jenem, dessen Erstgeborener ein Junge wird. Bald ehelichten die Söhne Zwillingsschwestern, die ihnen zur gleichen Zeit Kinder schenkten, die Frau des einen (des Kunstgeneigten) gebar einen Sohn und starb bei der Geburt, die Frau des anderen eine Tochter. In diesem Moment bemerken der Musiker und der Fürstensohn, dass die Marmorstatue der Jungfrau Maria hinten in der Kirche zu weinen beginnt, und an der Schwelle erscheint eine Nonne in einem schwarzen Reisegewand. Die Nonne hebt den Schleier von ihrem Gesicht, worauf der Musiker tot umfällt und der Fürstensohn erbleicht: Die Nonne erinnert ihn an ein Bildnis seiner verstorbenen Mutter! Er ist völlig verwirrt. Die Nonne nähert sich ihm, nimmt seine Hand, zeigt auf den toten Musiker und sagt: »Dies ist dein Vater!« Daraufhin läuft sie zum Sarg mit dem toten Mädchen, küsst es und sagt: »Ruhe in Frieden, meine Tochter.« Dann spricht die Nonne ein Gebet und setzt die vom Musiker begonnene Erzählung fort: Während man versuchte, die Sterbende zu retten, vertauschte ihre Schwester mit Hilfe der Dienerin in der Wiege die Kinder, damit ihr Mann zum Fürsten würde. Einige Jahre später, als sie ihr Verbrechen nicht mehr geheim halten konnte, zog sie sich mit der Dienerin in ein Kloster zurück, nachdem sie ihrem Mann in einem Abschiedsbrief geschrieben hatte, dass sie die Nachstellungen seines Bruders angeblich nicht mehr ertrage, weil der sie an seine verstorbene Frau erinnere (was natürlich eine Lüge war), dass sie sich ins Kloster zurückziehe und man sie nicht zu suchen brauche, sie sei für die Welt gestorben. Der wutentbrannte Fürst vertrieb seinen Bruder und dessen Tochter aus dem Schloss, nichtahnend, dass er in Wahrheit sein eigenes Kind fortjagte, und verbot ihnen unter Androhung der Todesstrafe, sein Fürstentum zu betreten. Die Nonne betet inbrünstig vor der weinenden Statue der Jungfrau Maria, fleht um Vergebung und

герой сопровождает труп своей тети до монастыря и встречается там невесту, после смерти отца постригшуюся в монахини. По ночам она впадает в экстаз и разговаривает со святыми, а княжеский сын записывает ее видения.

### 30 августа 2009

Ходили с \*\*\* в горы, оказались в ущелье Виамала, пользующимся особенной популярностью у немецких туристов, потому что Гете написал про него, что это самое прекрасное ущелье на свете. Теперь открытка с этим ущельем и девизом *Самое прекрасное ущелье на свете (Geme)* продается в киоске за полтора франка. Немецкие туристы были везде, сотни, автобусы с ними беспрерывно приезжали и отъезжали. Чтобы посмотреть на ущелье вблизи, надо было заплатить пять франков, и я подумал, что странно, что ледники, если не считать подъемников, на которых можно разориться, еще бесплатные. Еще я подумал, что в этом ущелье, наверное, хорошо сводить счета с жизнью, достанут, если не застрянешь на скалах, только когда тело вынесет к местной плотине, я поделился этой мыслью с \*\*\*, а пожилая немка в куртке *Vogner*, стоявшая рядом с нами и тоже восхищавшаяся красотою природы, восхищавшими Гете, подслушала нас и сказала: «Подождите, не прыгайте, пожалуйста, мне надо сначала достать фотоаппарат.»

stirbt in den Armen des Fürstensohnes. In diesem Moment sieht er am Altar die Gämse mit dem goldenen Glöckchen um den Hals – der Fluch über sein Geschlecht wurde aufgehoben. Danach begleitet der Held den Leichnam seiner Tante zum Kloster und trifft dort auf seine Braut, die nach dem Tod des Vaters zur Nonne geweiht worden ist. Nachts verfällt sie in Ekstase und spricht mit den Heiligen, und der Fürstensohn schreibt ihre Visionen auf.

### 30. August 2009

\*\*\* und ich gingen in die Berge und fanden uns in der Viamala-Schlucht wieder, die sich besonderer Beliebtheit bei deutschen Touristen erfreut, weil Goethe über sie einmal geschrieben hat, dass sie die schönste Schlucht der Welt sei. Heutzutage verkauft man Postkarten mit der Viamala-Schlucht und dem Spruch *Die schönste Schlucht der Welt (J. W. Goethe)* für 1.50 Franken am Kiosk. Deutsche Touristen überall, hunderte, ununterbrochenes Ankommen und Abfahren von deutschen Autobussen. Um die Schlucht aus der Nähe betrachten zu können, musste man 5 Franken bezahlen, und ich dachte daran, wie seltsam es sei, dass die Gletscher, abgesehen von den teuren Bergbahnen, an denen man sich finanziell ruinieren kann, noch kostenlos sind. Man kann sich in dieser Schlucht wahrscheinlich sehr gut umbringen, dachte ich, wenn man nicht an den Felsen hängenbliebe, würde man erst geborgen, wenn die Leiche beim hiesigen Damm hinausgetragen würde; ich teilte diesen Gedanken \*\*\* mit, während eine ältere Deutsche in einer Bogner-Jacke, die neben uns stand und sich wie bereits Goethe an den Naturschönheiten erfreute, mithörte und sagte: »Warten, warten Sie, springen Sie bitte nicht, ich muss zuerst meine Kamera herausholen.«

## **18 сентября 2010**

Был в Тессине, там красиво: леса, мраморные утесы. В лесу лежит огромный камень, которым в 1812 г. во время камнепада придавило альпиниста, он тридцать пять часов мучился, а потом умер – так написано на камне. Страшные средневековые деревни. Когда проходишь мимо стойл, к тебе, слышав твои шаги, выходят ослики с эрегированными черными хуями, огромными, почти до земли. Тичинцы молились в 1941 году о том, чтобы на них не напали фашисты, а теперь продали половину своих деревень жителям кантона Цюрих, те быстро отремонтировали ветхие дома из черного камня и провели в деревни электричество, только ящериц в этих деревнях цюрихцы не смогли уничтожить. Ящерицы живут в трещинах домов. На моем пути был огромный водопад, и я пообедал на изумрудной поляне у водопада.

## **5 сентября 2011**

Ходил в горы – опасный перевал, через него на протяжении столетий итальянские контрабандисты переправляли в Швейцарию запрещенные товары; страшно: крутые утесы, узкие скользкие тропинки над обрывами, и внизу – малюсенькие поезда – меньше даже, чем были у моего дяди, который собирал миниатюрные немецкие модели железных дорог, пока от него не залетела одноклассница, – спешат по берегу озера из Локарно в Милан; страшно – до немоты – сорваться и упасть вниз, и можно сколько угодно фантазировать про самоубийство – когда идешь по обрыву в горах и боишься сорваться по-настоящему, ужасно хочется жить. Нас утешает фантазия о том, что мы можем контролировать собственную смерть, но правда в том, что смерть владеет нами, и это каждый раз приводит в невыразимое отчаяние.



## **18. September 2010**

Ich war im Tessin, dort ist es schön: dunkler Wald, marmorne Felsen. Im Wald liegt ein riesiger Stein, unter dem bei einem Bergsturz im Jahre 1812 ein Alpinist begraben wurde, 35 Stunden lang quälte er sich, bevor er starb – so steht es auf dem Stein geschrieben. Fürchterliche mittelalterliche Dörfer. Wenn du an den Ställen vorbeigehst, hören die Esel deine Schritte und kommen dir mit erigierten schwarzen Schwänzen entgegen, die sind riesig und reichen fast bis zur Erde. Die Tessiner beteten im Jahre 1941 dafür, dass sie nicht von den Deutschen überfallen werden, und jetzt haben sie die Hälfte ihrer Dörfer an Einwohner des Kantons Zürich verkauft, diese renovierten die baufälligen Häuser aus schwarzem Stein schnell und brachten die Elektrizität ins Dorf, nur die Eidechsen konnten die Zürcher in diesen Dörfern nicht ausrotten. Sie leben in den Häuserspalten. Auf meinem Weg lag ein großer Wasserfall, bei dem ich auf einer smaragdgrünen Lichtung zu Mittag aß.

## **5. September 2011**

Ich war in den Bergen – ein gefährlicher Pass, über den italienische Banden über Jahrhunderte hinweg Waren in die Schweiz geschmuggelt haben; schrecklich: Steile Felsen, enge rutschige Pfade über Abhängen und unten winzige Züge, sogar kleiner als jene von meinem Onkel, der deutsche Miniaturbahnen sammelte, bis eine Mitschülerin von ihm schwanger wurde. Sie eilen von Locarno nach Mailand am Seeufer entlang; es wäre unsäglich grauenhaft, hier zu stürzen und hinunterzufallen, man kann immer wieder über Selbstmord phantasieren, aber wenn man am Abgrund geht und Angst hat, tatsächlich hinunterzustürzen, will man schrecklich gerne leben. Uns tröstet die Vorstellung, dass wir den eigenen Tod kontrollieren können, doch in Wirklichkeit beherrscht der Tod uns, und das führt jedes Mal zu einer unbeschreiblichen Verzweiflung.

## 7 июня 2013

Поход в Граубюндене. Сначала все было прекрасно, но потом я, как обычно, заблудился. Куда бы я ни приходил – всюду были страшные обрывы и никаких намеков на пешие тропы. Наконец, я решил спуститься по ходу горной реки в надежде, что она не закончится водопадом как на другой стороне долины. Исцарапанные ноги и руки, езда на заднице по мокрой траве и камням, т. к. к вечеру пошел дождь. Бесконечный спуск вниз, сотни мотыльков, поднимающихся из травы от моих шагов, полумертвые бабочки на колючках, и я уговаривал себя: если сюда смогли забраться горные козлы, значит, я смогу отсюда спуститься.

## 19 июля 2014

Поход к леднику. Масштабы ледника начинаешь понимать только тогда, когда над ним висит вертолет – он похож на фруктовую мошку, летающую над огромным ящиком плесневелых абрикосов. Лед переливается на солнце, плавится у краев. На карте 1906 г. к леднику еще подходит озеро, а сейчас от озера осталась пара лужиц. Пока спорили, каким маршрутом идти к фуникулеру, фуникулер закрылся, и мы долго, 4 часа, спускались в поселок, к железной дороге, через сумеречный лес, по крутой тропинке, цепляясь ботинками за корни деревьев.

## 21 июля 2014

Ночью возвращались домой через Фуркапасс. Остановились на вершине и вышли из машины посмотреть – холод, завывания ледяного ветра и жуткая, первозданная, абсолютная Тьма, *omnia circumfusa sunt tenebris*, которой не видно ни конца, ни края.

## 7. Juni 2013

Wanderung in Graubünden. Anfangs war alles wunderbar, doch dann verlief ich mich wie üblich. Wohin ich auch ging – überall schreckliche Abgründe und keinerlei Hinweise auf Fußwege. Schließlich entschloss ich mich, einem Bergbach zu folgen in der Hoffnung, dass dieser nicht in einem Wasserfall endet – wie auf der anderen Seite des Tals. Zerkratzte Beine und Arme, eine Fahrt auf dem Hintern über die nasse Wiese und Steine, da es gegen Abend zu regnen begann. Endloser Abstieg, Hunderte von Faltern, die wegen meiner Schritte aus dem Gras aufflattern, halbtote Schmetterlinge auf Dornen, und ich redete mir zu: Wenn Steinböcke es bis hierher geschafft haben, heißt das, dass ich von hier heruntersteigen kann.

## 19. Juli 2014

Wanderung zum Gletscher. Das Ausmaß eines Gletschers begreift man erst, wenn über ihm ein Hubschrauber schwebt, wie eine Fruchtfliege über einer riesigen Kiste mit faulen Aprikosen. Das Eis glitzert in der Sonne und schmilzt an den Rändern. Auf der Karte von 1906 verläuft zum Gletscher noch ein See, jetzt sind vom See ein paar Pfützen übrig geblieben. Während wir darüber stritten, welchen Wanderweg wir zur Gondelbahn nehmen sollten, wurde die Gondelbahn abgestellt, und wir stiegen lange, ganze vier Stunden, zum Dorf, zur Eisenbahn ab, durch einen dämmergrauen Wald, auf einem steilen Pfad und krallten uns mit den Schuhen an die Wurzeln der Bäume.

## 21. Juli 2014

In der Nacht fuhren wir über den Furkapass nach Hause. Wir machten auf dem Berggipfel halt und stiegen aus dem Auto, um uns umzuschauen: Kälte, Heulen des eisigen Windes und unheimliche, ertümlische, absolute Finsternis, *omnia circumfusa sunt tenebris*, ohne Anfang und Ende.

Aus dem Russischen von Olga Bronnikowa unter Mitwirkung von  
Alexander Markin, Anne Krier und Gianna Frölicher



OMNIA  
CIRCUMFUSA  
SUNT  
TENEBRIS





# Autorinnen und Autoren

Grażyna Borkowska

ist Ordentliche Professorin am Instytut Badań Literackich PAN in Warschau und leitet dort die Arbeitsgruppe ›Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts‹. Ihre Publikation *Cudzoziemki* (Fremdländerinnen, 1996) gilt als ein Klassiker der feministischen Kritik in der Polonistik. Zusammen mit Małgorzata Czermińska und Ursula Phillips veröffentlichte sie den Literaturführer *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności* (Polnische Schriftstellerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart), Gdańsk 2000.

Peter Brang

ist emeritierter Professor für Slavische Philologie an der Universität Zürich. Einer seiner Forschungsschwerpunkte konzentriert sich auf die Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen der Schweiz und den slavischen Ländern. Er ist Herausgeber von: *Landschaft und Lyrik. Die Schweiz in Gedichten der Slaven*, Basel 1998; *Die Schweiz und ihre Landschaft in slavischer Literatur. Mit vergleichendem Blick auf die westeuropäische Dichtung, Malerei und Musik*, Stuttgart 2000.

Stefan Chwin

ist Schriftsteller und Ordentlicher Professor am Institut für Polnische

Philologie der Universität Danzig. Chwins literarisches Schaffen ist eng mit der Stadt Danzig verbunden. 2010 veröffentlichte er seine Abhandlung über den Selbstmord als imaginäre Erfahrung (*Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010), die er im abgedruckten Text erwähnt. Zuletzt auf Deutsch erschienen: *Ein deutsches Tagebuch*, aus dem Polnischen von Marta Kijowska, Berlin 2015.

Przemysław Czapliński

ist Ordinarius am Institut für polnische Philologie und Leiter der Arbeitsgruppe ›Literaturkritik‹. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen in Kraków, 2011: *Resztki nowoczesności* (*Überbleibsel der Moderne*), 2015 ins Englische übersetzt.

Camille Decrey

arbeitet als freiberufliche Graphik Designerin in Zürich. Sie studierte Visuelle Kommunikation an der Haute Ecole d'Art et de Design in Genf und an der ZHdK in Zürich und ist spezialisiert auf Layout und Gestaltung von Büchern.

Rolf Fieguth

ist emeritierter Professor für Slavische Sprachen und Literaturen

an der Universität Fribourg, Herausgeber und Übersetzer wissenschaftlicher und literarischer Texte. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Literaturtheorie und der russischen und polnischen Literatur. Zusetzt erschienen: *Zaproszenie do »Quidama«. Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014 (Einladung zu »Quidam«. Porträt des Poems von Cyprian Norwid).

Gianna Frölicher

ist Assistentin für Slavistische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. In ihrer Dissertation untersucht sie das sowjetische Gerichtstheater der 1920er Jahre. Eine Auswahl von drei Gerichtsstücken gab sie 2015 zusammen mit Sylvia Sasse in deutscher Übersetzung im Leipziger Literaturverlag heraus: *Gerichtstheater. Drei sowjetische Agitgerichte*.

Małgorzata Gerber

ist Lektorin für polnische Sprache am Slavischen Seminar der Universität Zürich. Sie studierte Slavische Sprach- und Literaturwissenschaft und Anglistik. Ihre Dissertation schrieb sie zum Thema des vorliegenden Bandes: *Zygmunt Krasiński und die Schweiz: Die helvetischen Eindrücke im Leben und Schaffen des Dichters*, Bern 2007.

Thomas Grob

ist Ordinarius für Slavische und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Seine Forschung konzentriert sich auf die russische und polnische Literatur, insbesondere die Literatur der Romantik, er leitet u.a. das SNF-Forschungsprojekt »Erzählen jenseits des Nationalen«, das sich mit topographischen Fragestellungen auseinandersetzt.

Jens Herlth

ist Ordentlicher Professor für Slavistik an der Universität Fribourg. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich

der russischen und polnischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, u.a. publizierte er zur Geschichtsphilosophie und Kulturkritik in Polen sowie zur russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zuletzt u.a. erschienen zum polnischen Katastrophismus: *Katastrofizm w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje*, hg. von Jerzy Fiecko, Jens Herlth u. Krzysztof Trybuś, Poznań 2014.

Tatjana Hofmann

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Slavischen Seminar der Universität Zürich im SNF-Projekt »Reisend schreiben. Avantgardistische Topograf(i)en der frühen Sowjetunion«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Interferenz von Literatur und Ethnographie, der Reiseliteratur der russischen Avantgarde und der ukrainischen Gegenwartsliteratur. 2014 erschien bei Schwabe ihre Dissertation *Literarische Ethnografien der Ukraine. Prosa nach 1991*.

Inga Iwasów

leitet das Institut für Polonistik und Kulturwissenschaften der Universität Szczecin und ist Dichterin und Prosaautorin. Mit ihrem ersten Roman *Bambino* wurde sie 2009 für den polnischen Literaturpreis Nike nominiert. Ihr wissenschaftliches Interesse betrifft vor allem die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, so etwa in *Granice. Polityczność literatury i dyskursu kobiet po 1989 roku*, Szczecin 2013 (*Grenzen. Der politische Charakter von weiblicher Literatur und Diskurs nach 1989*).

Alfrun Kliems

ist Professorin für Westslavische Literaturen und Kulturen an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der tschechischen und slowakischen Literatur, insbesondere der Exilliteratur, Stadtdichtung und Undergroundkunst. Zuletzt erschienen: *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa*, Bielefeld 2015.



Anne Krier

ist Assistentin für Slavistische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der russischen Literatur- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, ihre Dissertation verfasste sie zur russischen Haft-, Verbannungs- und Lagerliteratur; darüber hinaus beschäftigt sie sich mit Reisetexten und autobiographischen Texten.

Nastasia Louveau

ist Doktorandin am Slavischen Seminar der Universität Zürich, Illustratorin und Künstlerin. Sie studierte Slawische Literaturen und Amerikanistik in Berlin, Moskau und Belgrad und ist seit Herbst 2014 Mitarbeiterin im ERC-Forschungsprojekt »Performance Art in Eastern Europe (1950-1990): History & Theory« an der Universität Zürich.

Alexander Markin

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Englischen Seminar der Universität Zürich, Schriftsteller und Übersetzer. Zurzeit arbeitet er an seiner Habilitationsschrift zum Thema der »Verschiebung« (»displacement«) in den Künsten während des Kalten Krieges. Sein *Dnevnik 2002-2006 (Tagebuch 2002-2006)* war für den Russischen Nationalen Bestseller-Buchpreis nominiert und sein *Dnevnik 2006-2011 (Tagebuch 2006-2011)* stand auf der Shortlist für den NOS (»Neue Literatur Preis«) sowie für den Andrej Belyj-Preis.

Ilma Rakusa

ist Schriftstellerin, Literaturwissenschaftlerin, Übersetzerin und Kritikerin. Sie studierte in Zürich, Paris und Leningrad Slavistik und Romanistik und lehrte nach ihrer Promotion russische und südslawische Literatur am Slavischen Seminar der Universität Zürich. Neben vielen Preisen erhielt sie 2009 für ihre Erinnerungspassagen mit dem Titel *Mehr Meer*, Graz 2009, den Schweizer Buchpreis.

Sylvia Sasse

ist Ordentliche Professorin für Slavistische Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Ihre Arbeitsgebiete sind Literatur- und Theatertheorie, Theater und Gericht, Performance Art in Osteuropa sowie Literatur und Raum. Zum Thema erschien u.a. *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. von Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse, Berlin 2010.

Nina Seiler

ist Doktorandin am Slavischen Seminar der Universität Zürich und hat in Zürich und in Warschau Slavistik studiert. In ihrer Dissertation untersucht sie feministische Ansätze in der polnischen Literaturwissenschaft der 1990er Jahre. Sie hat u.a. in *Femina Politica* und *traverse* publiziert, in Vorbereitung ist ein Beitrag zum Sammelband *Geschlecht und Wissen(schaft) in Ostmitteleuropa*, der 2016 bei Herder erscheint.

Boris Previšić

ist SNF-Forschungsprofessor für Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Luzern. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich von Musik und Literatur sowie von Literatur und Raum. Zuletzt erschienen: *Den Balkan gibt es nicht. Erbschaften im südöstlichen Europa*, hg. von Martina Baleva u. Boris Previšić, Köln, Weimar, Wien 2016.

Sandro Zanetti

ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Seine gegenwärtigen Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Erforschung von künstlerischen Produktionsprozessen und von Poetiken der (Un-)Wahrscheinlichkeit. Zuletzt erschienen: *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin, Zürich 2014.

Der Band wurde aus Mitteln des Slavischen Seminars  
und der Abel-Schmotkin-Spende finanziert.

© 2016 Edition Schublade

© Texte Autoren

© Illustrationen Nastasia Louveau

ISBN 978-3-906305-02-8

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes  
darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche  
Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter  
Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

**Layout & Gestaltung**

Camille Decrey, [www.camilledecrey.ch](http://www.camilledecrey.ch)

**Collagen & Illustrationen**

Nastasia Louveau, [www.nastasialouveau.com](http://www.nastasialouveau.com)

**Übersetzungen**

aus dem Polnischen: Nina Seiler

aus dem Russischen: Olga Bronnikowa

**Schrift**

Lato, Łukasz Dziedzic

Heuristica, Andrey V. Panov

**Druck & Vertrieb**

BoD – Books on Demand, Nordstedt